

Sabina Longhitano y Fernando Ibarra
Editores

De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

DE DANTE A CAMILLERI: ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA ITALIANA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Primera edición: 2020

Facultad de Filosofía y Letras
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Ciudad Universitaria
04510, Ciudad de México
Hecho en México
ISBN (edición digital):ISBN 978-607-30-3564-4

Sabina Longhitano y Fernando Ibarra
Editores

DE DANTE A CAMILLERI: ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA ITALIANA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
XIII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
6-10 de noviembre de 2017



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2020

Presentación

SABINA LONGHITANO y FERNANDO IBARRA

Este volumen recoge una selección de los trabajos presentados en las XIII Jornadas de Estudios Italianos, que tuvieron lugar en noviembre 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. El interés en la lengua, la literatura y la cultura italiana en nuestro país, y en nuestra universidad en particular, tienen una tradición ya consolidada, que se refrenda cada dos años con una nueva edición de las Jornadas de Estudios Italianos, que se llevan a cabo ininterrumpidamente desde 1995. A esto se añade la publicación de un volumen derivado de las mismas. En esta ocasión, hemos agrupado las colaboraciones recibidas y las hemos distribuido en tres partes, atendiendo su contenido y manteniendo un orden cronológico dentro de cada sección.

La primera parte "Literatura y pensamiento italiano" da inicio con un estudio de Diego Tapia Perea sobre la dimensión histórico-profética de la *Comedia* dantesca como un texto basado, por un lado, en la interpretación alegórica de los textos clásicos y, por otro, en la visión laica de la burguesía bajomedieval. El análisis de la combinación de los mecanismos retóricos literarios con los tonos proféticos en algunos pasajes muestra un fuerte cambio de perspectiva de Dante con respecto a sus fuentes: si bien la interpretación alegórica sigue presente, se lleva a cabo un proceso de reapropiación y refuncionalización de la misma, retomando elementos tanto de la tradición clásica como de la lírica cortés como una operación literaria consciente, una afirmación de madurez literaria e individualidad política que coloca a Dante en el umbral de la modernidad.

La obra de Ariosto, cuya primera edición del *Furioso* festejó en 2016 los quinientos años, motivó la primera dedicatoria de una sección de nuestras Jornadas de Estudios Italianos, con tres artículos. En el primero, Sabina Longhitano recurre a la intertextualidad y al análisis de fuentes para poner en relación el *Morgante* de Luigi Pulci y algunas fuentes vulgares marginales con respecto al canon (dos textos juglarescos: *La Sferza dei villani* e *Il cantare dei cantari*) con el *Orlando Furioso*. Es a partir de una memoria poética colectiva y de un imaginario compartido que los indicios intertextuales de los poemas cómico-burlescos, el *Morgante* en particular, tienen la función de evocar escenarios grotescos y carnavalescos.

En el segundo artículo, Yordi Enrique Gutiérrez Barreto ofrece un estudio temático enfocado en el motivo de la tempestad. En su ensayo, el investigador relaciona la configuración de los percances marítimos en el *Furioso* con la tradición clásica, para luego ofrecer un sucinto esquema de posibilidades narrativas que podría ser aplicado para el análisis de dicho motivo en otros textos. En el el tercer artículo sobre el poema ariostesco, Mario Murgia elabora un análisis de las traducciones del *Orlando furioso* en el siglo XVI, en particular las de Jerónimo Jiménez de Urrea (1549), en España, y John Harington (1591), en Inglaterra. Con algunos ejemplos significativos, logra hacer una valoración crítica al comparar los resultados obtenidos por los traductores, mediante la atenta observación de fenómenos propios del oficio que suelen alterar tanto los contenidos conceptuales como las estrategias discursivas de los textos originales.

En Italia la Contrarreforma marca un cambio cultural repentino y violento, inaugurando una época en la cual la simulación y la disimulación, tanto en la vida como en la literatura, son actitudes necesarias para asegurarse la sobrevivencia, como lo muestra Sharon Suárez Larios en su presentación de la figura de Ferrante Pallavicino, escritor polígrafo e intelectual inquieto, indisciplinado, mordaz y libertino, cuya condena a la decapitación por lesa majestad pontificia en 1644 lo consagró como "un mito de la Europa anticlerical". En *La retorica delle puttane*, como un contra-canto o una parodia al *Arte Retorica* del jesuita Cipriano Suárez, Pallavicino hace al mismo tiempo una apología del sexo, un ataque a la hipocresía y a la doble moral de la Iglesia, pero también una denuncia de las condiciones miserables en las que vivía la mayoría de las prostitutas.

Dando un salto al siglo XIX, José Luis Quezada estudia las traducciones de Giacomo Leopardi, en particular el segundo canto de la *Eneida*, para destacar el interés del poeta romántico en la cultura clásica y sus contribuciones a la reflexión traductológica. Acercándonos a finales del siglo, Diego Mejía Estévez nos introduce al mundo novelesco y concentra su atención en las figuras de Andrea Sperelli, el narrador de *Il piacere* de Gabriele d'Annunzio y Adriano Meis, protagonista de *Il fu Mattia Pascal* de Luigi Pirandello. En ambos casos, subraya la disolución de la personalidad de estos anti-héroes como estrategia narrativa, para dar paso a la novela moderna del *Novecento*.

Luigi Pirandello, los ciento cincuenta años de cuyo nacimiento motivaron la segunda dedicatoria de una sección de nuestras Jornadas de Estudios Italianos, es el *trait d'union* entre la contribución anterior y las cuatro que siguen. En el estudio de Rodrigo Jardón Herrera, el acercamiento a la configuración de los personajes de Pirandello se lleva a cabo a partir de algunos conceptos críticos de Giacomo Debenedetti, quien basaba sus razonamientos en la idea de la pérdida de destino y la huelga de los personajes en la narrativa pirandellia-

na, sobre todo en *Il fu Mattia Pascal*. Mayerín Bello, especialista en literatura comparada, aborda el problema de la realidad y su representación en *Sei personaggi in cerca di autore* de Pirandello y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino. En su estudio, la investigadora encuentra varios paralelismos entre las poéticas y las cosmovisiones de los dos autores en lo que respecta a la constitución de la mentalidad estética de la modernidad.

Por primera vez, nuestras Jornadas han dedicado un espacio al Seminario de Estudios sobre la vida y la obra de Andrea Camilleri, coordinado por el Prof. Giuseppe Marci de la Universidad de Cagliari y el Prof. Giovanni Caprara de la Universidad de Málaga, que se ha llevado a cabo desde 2015 en varias ciudades del mundo (Cagliari, Ciudad de México, Fortaleza, Málaga, París, Pécs, Sassari, Beirut) desde 2015 hasta la fecha. En esta ocasión el Seminario se enfoca en la relación Andrea Camilleri, quien nació en provincia de Agrigento, con su coterráneo Luigi Pirandello, que se explora en dos estudios, ambos dedicados a la camilleriana *Biografia del figlio cambiato*. El primero, de Giuseppe Marci, estudia la *Biografia* no sólo como una narración de la vida del escritor, sino también como una reconstrucción de una biografía más amplia, constituida por la tradición literaria y lingüística de toda una tierra, Sicilia, y de sus escritores —entre los cuales sobresale Leonardo Sciascia, frecuentemente mencionado por Camilleri— que contribuyeron a hacer de Sicilia un símbolo, un *aleph* que permite interpretar la historia de Italia y del mundo.

La contribución colectiva de Giovanni Caprara, Simona Cocco, Viviana Rosaria Cinquemani, Carmen Mata, Pastor, Angelo Nestore y Annacristina Panarello se enfoca específicamente en la intertextualidad pirandelliana presente en la *Biografia del figlio cambiato*, en la cual el autor reconstruye, como un rompecabezas, la vida privada y profesional de Pirandello utilizando una gran cantidad de citas textuales del autor y otras estrategias intertextuales, que los autores analizan y clasifican una por una, a partir de la noción de "indicador intertextual", uno de los cuales es el dialecto. Se analizan de forma especular tanto el texto camilleriano como la traducción al español de Francisco de Julio Carrobles, a partir de la idea de traducción como el ejemplo más extremo de intertextualidad; en apéndice, se presenta un panorama de las traducciones al inglés de la obra camilleriana, especulando sobre el por qué esta particular obra no ha sido traducida.

Entre las otras contribuciones dedicadas al siglo XX, el estudio de Donatella Stocchi-Perucchio se enfoca en el dantismo político de Giovanni Gentile, a partir de un análisis de la *Monarchia* como un puente entre la romanidad y el cristianismo, con la mediación determinante del pensamiento agustiniano, enfatizando la dimensión profética de la obra dantesca y rescatando la actualidad de su pensamiento a partir del actualismo político gentiliano.

Eugenio Santangelo propone una relectura de la obra de Primo Levi a la luz de las reflexiones del autor sobre la naturaleza humana, con la posibilidad de encontrar lo lúdico como elemento constitutivo de *La tregua*. Además, se detiene en algunos pasajes emblemáticos de la novela para encontrar nuevas perspectivas de interpretación.

Achille Castaldo dedica su estudio a la relación entre el movimiento del *Settantasette* en Bolonia y las primeras obras de Pier Vittorio Tondelli, rechazando la postura crítica que las considera como parte del "reflujo" despolitizado de los primeros años ochenta y mostrando, en cambio, el valor de las temáticas y del estilo tondelliano con referencia a la política de la vida privada y del cuerpo que representó una de las contribuciones más originales de este período, al concebir la militancia política como una forma de vida, un "estar juntos". A partir de una postura política que redunda en la escritura, el estilo de Tondelli se define como "adolescente".

La segunda sección, "Culturas en contacto", reúne textos cuyo punto de partida es la relación de algún aspecto de la cultura italiana y de su impacto en la cultura de México. Se abre con una investigación de Luciana Pasquini sobre el fenómeno de las giras mundiales que los *grand'attori* y *grand'attrici* de Italia llevaban a cabo en la segunda mitad del siglo XIX. Pasquini rescata y analiza los textos periodísticos que acompañaban, describían y reseñaban la gira de Adelaide Ristori en América Latina, además de las crónicas que dan testimonio de la recepción del repertorio teatral, que abarcaba prevalentemente temas mitológico-clásicos. Por lo demás, se hace hincapié en la valoración de los aspectos relacionados con la puesta en escena, como un ejemplo eminente de la actividad de las compañías teatrales *grandattorali* italianas que se aventuraron en las primeras giras en las Américas.

Más adelante, Ángel Sánchez Rodríguez realiza un recorrido ideológico de Gerardo Murillo (Dr. Atl) en relación con su interés por el fascismo. Esta investigación pone de relieve la probable influencia de Gabriele D'Annunzio en la conformación del artista-intelectual de aquellos años en la obra del Dr. Atl, una de las figuras más polémicas del arte mexicano de principios del siglo XX.

La contribución de Silvia Zueck se enfoca en el análisis del flujo migratorio entre el pueblo de Brez en Trentino Alto Adige y la zona minera de la Sierra Mojada de Coahuila, que, fomentado por las autoridades mexicanas, tuvo lugar entre el último tercio del siglo XX y las primeras décadas del XIX, para subrayar la importancia de las redes familiares y de las asociaciones de solidaridad social que favorecieron el flujo tanto de migrantes como de recursos económicos y culturales, en pos de mejores condiciones de vida en ambas áreas.

La tercera sección del volumen se dedica a las artes y a sus diferentes aproximaciones de estudio. Eduardo Yescas Mendoza presenta un artículo muy bien documentado sobre Archizoom y Superstudio, dos colectivos de arquitectos que, desde Florencia, durante los años 60 y 70, hicieron propuestas

de construcción basadas en modelos idealizados de ciudades del futuro, con una fuerte carga de crítica social: edificaciones que nunca se llevaron a cabo, pero que, desde sus fundamentos conceptuales, se concibieron como un llamado de atención hacia la pérdida de espacios e individualidad en las construcciones masivas de las grandes ciudades capitalistas.

La valencia simbólica de determinados espacios —casi siempre urbanos— definidos como "lugares privilegiados" y sus funciones en la representación cinematográfica constituyen el enfoque desde el cual Raffaella de Antonellis se dedica a estudiar la presencia y la función de las azoteas en el cine italiano como un espacio liminal entre esfera pública y privada, analizando tres obras: *I soliti ignoti* de Mario Monicelli (1958), *Una giornata particolare* de Ettore Scola (1977) e *Into Paradiso*, de Paola Randi (2010).

También dentro de los terrenos del cine y con relación a la dedicatoria pirandelliana de las Jornadas, el volumen cierra con una propuesta pedagógica de Jaime Magos, quien presenta algunas actividades didácticas y comparte experiencias del uso en el aula de la película *Kaos*, de los hermanos Taviani (1984), basada en las *Novelle per un anno*, de Luigi Pirandello.

Estas investigaciones son sólo un reflejo de las inquietudes temáticas y metodológicas que permiten reavivar el continuo interés en la literatura italiana en México y el mundo. La presencia y participación en nuestros volúmenes de estudiosos provenientes de varias partes del planeta son motivo de gran contento para nosotros. Al mismo tiempo, cabe destacar que la Cátedra Extraordinaria "Italo Calvino", desde sus orígenes, ha tenido la misión de divulgar los estudios sobre temas italianos realizados en las diferentes instituciones de educación superior de nuestro país; de hecho, gran parte de los autores que participaron en esta obra colectiva son jóvenes investigadores que cursaron la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas) y que han continuado con su formación literaria. Esperamos que este volumen cumpla con su cometido.

Fra poesia e profezia. Dante poeta-profeta

DIEGO TAPIA PEREA
Universidad Nacional Autónoma de México

Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco sanza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.
Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrive.[1]
(*Purg*. XXXII, 100-105)

In questi versi del trentaduesimo canto del *Purgatorio* troviamo la fusione di due elementi: per primo un riferimento a un versetto della lettera di San Paolo agli Efesini: *ergo iam non estis hospites et advenae sed estis cives sanctorum et domestici Dei*, il cui argomento è la gratuità della salvezza in Cristo e la riconciliazione dei Giudei e dei pagani fra di loro e con Dio, riferimento che ci fa capire subito quanto Dante si sia nutrito dei Testi Sacri per la composizione non solo teologica ma anche retorica della sua opera. Il secondo elemento che troviamo è un modo di riferirsi al cielo come la Roma, cioè l'impero, dove Cristo è l'imperatore, il che, come vedremo, ci collega non solo alle fonti bibliche ma anche a quelle letterarie, Virgilio in primo luogo. L'episodio citato rappresenta anche uno dei momenti in cui Dante è investito, in questo caso da Beatrice, della missione poetico-profetica di narrare la sua esperienza nell'aldilà; e l'intenzione di questo studio è quella di analizzare questa fusione di elementi che per l'epoca costituivano una rottura che, cito parole di Auerbach, "dinamitaría las leyes aristotélicas y el marco de los géneros antiguos".[2]

Nel periodo anteriore al tempo in cui visse il poeta, i testi della tradizione classica, molte volte frammentari, che erano sopravvissuti soprattutto nei monasteri, furono interpretati allegoricamente con i valori cristiani come chiave di lettura, e quelli che non si trovò modo di cristianizzare si cercò perfino di nasconderli. Dante invece si trova all'inizio di un periodo che Johan Huizinga definisce come "L'autunno del Medioevo",[3] in cui confluiscono processi sociali e culturali che gli permettono di muoversi fra due mondi.

[1] Dante Alighieri, *La divina Commedia*. Milano, Hoepli, 2013. Cito sempre da questa edizione.

[2] Erich Auerbach, *Dante poeta del mundo terrenal*. Trad. Jorge Seca. Barcelona, Acantilado, 2008, pp. 153-154.

[3] Johan Huitzinga, *L'autunno del Medioevo*. Trad. Bernardo Jasinsk. Milano, Rizzoli, 1998.

Il Duecento è il momento in cui è finita la lotta per le investiture, cominciata nel 1075 con la *Dictatus papae* di Gregorio VII[4] e finita col Concordato di Worms nel 1122.[5] È anche il secolo dell'ascesa della borghesia commerciale e dello sviluppo del comune, struttura di governo sempre piú autonoma sia dall'imperatore che dalla Chiesa. Nel caso che ci interessa, la tensione del panorama politico della penisola indusse un'altra separazione,[6] quella che coinvolse gli intellettuali e che, a seconda delle circostanze politiche, causó una separazione netta fra chierici e laici. Nelle città italiane del Duecento il ceto degli intellettuali, passando a occuparsi di attività legali e amministrative, si stacca momentaneamente dalla Chiesa, e di conseguenza la cultura attraversa un periodo, anche se breve, di laicizzazione; quindi il monastero o le corti dei signori feudali non sono piú l'unico centro dell'attività culturale, che invece ora è rappresentato anche dalle università. Lo scrittore fiorentino non sarebbe l'eccezione, dato che apparteneva alla parte dei Guelfi che all'inizio del XIII secolo si divisero in due parti avverse: bianchi e neri,[7] fedeli alla famiglia dei Cerchi e al desiderio d'indipendenza politica dal papato i primi, e alle famiglie piú ricche come i Donati e di conseguenza propensi per interesse all'alleanza con il Papa o con i francesi i secondi. La partecipazione e la posizione nella politica di Firenze non poteva non rispecchiarsi nelle opere del poeta toscano e, soprattutto, non poteva non essere uno dei motori narrativi della *Commedia* nella quale il poeta inserí sia personaggi dell'antichità, che personaggi storici anche molto vicini nel tempo.

Pur se nel poema, molto in sintonia con i canoni dell'epoca, troviamo predominantemente una prospettiva teologica, Dante non è certo un chierico; anzi, aderiva ai guelfi bianchi che si opponevano al potere politico del papato ed è da questo fatto e dalla rivalutazione dei valori del mondo antico[8] che Raffaello Morghen parla di una specie di "laicismo religioso",[9] a partire dal quale lo scrittore fiorentino ha voluto lasciare nella sua opera sia un messaggio teologico che uno politico, e in piú superare tutte le fonti e i modelli letterari di cui si è nutrito per costruire la propria poetica.

4 Jaques Le Goff, *Un lungo Medioevo*. Trad. Mariachiara Giovannini. Bari, Dedalo, 2004, p. 226.

5 Pierluigi Battaglia, *L'impero e le due città* [on line]. Tesi, Università degli studi di Padova, 2013, p. 23. <http://tesi.cab.unipd.it/45362/1/Battaglia_Pierluigi_L'impero_e_le_due_città.pdf>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

6 Carlo Dionisotti, "Chierici e laici", in *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1999, pp. 57-58.

7 *Enciclopedia Dantesca* [on line], *s. v.* "Bianchi e Neri". <http://www.treccani.it/enciclopedia/bianchi-e-neri_(Enciclopedia-Dantesca)/>. [Consultazione: 24 giugno, 2019].

8 Dante non ha avuto la possibilità di leggere i classici greci in versione integrale né in greco, ma comunque dalle notizie che aveva seppe individuare Omero come il massimo poeta dell'antichità classica e lo inserisce con la spada in mano nel limbo, fuori dall'inferno e fra gli *spiriti magni* che non sono stati battezzati (*Inf*. IV, 86-88).

9 Raffaello Morghen, *Dante profeta*. Milano, Jaca Book, 1998, pp. 139-140.

Nella *Commedia*, opera basata da un lato sull'interpretazione allegorica dei testi classici, e sulla visione laica della borghesia medievale dall'altro, il rapporto di Dante con la tradizione classica, e potremmo anche dire con le Sacre Scritture, si muove fra questi due poli. Il primo aspetto si conferma se si prende in considerazione la visione laica che viene messa in evidenza da alcune delle condanne a cui sono sottoposti i dannati come quella degli ignavi, che se anche si presenta come un castigo per aver vissuto "sanza infamia e sanza lodo" (Inf. III, v. 35), ossia per non aver mai scelto tra fare il bene o commettere il male, si presenta insieme ad essi il gruppo degli angeli che non si schierarono né dalla partedi Dio, né da quella di Lucifero, gli angeli che non presero partito durante la ribellione. Se questo si legge avendo in mente l'idea politica di Dante, potrebbe anche capirsi come una condanna per coloro che non hanno avuto una parte politica ben definita. Questa dimensione teologico-politica è ancora piú esplicita quando si analizzano elementi come la condanna di determinati personaggi dell'epoca, fra i quali alcuni papi, o le costanti esplicitazioni lungo il poema dell'idea della separazione dei poteri dell'impero, argomento che era già stato trattato a lungo dal poeta nel *De Monarchia* e che già in questo periodo costituiva un conflitto teologico-giuridico. L'episodio di Marco Lombardo nel XVI canto del *Purgatorio* è uno dei momenti in cui è piú evidente questa posizione da parte di Dante:

> Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
> due soli aver, che l'una e l'altra strada
> facean vedere, e del mondo e di Deo.
> L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada
> col pasturale, e l'un con l'altro insieme
> per viva forza mal convien che vada.
> (*Purg*. XVI, 94-111)

In questo episodio, che è uno dei momenti in cui oltre alla teologia o alla poesia il poeta mette in evidenza la componente politica della sua opera, Dante fa esplicito il suo parteggiare per la separazione dei poteri dell'Impero, e condanna il papa che, a suo parere, ha portato la rovina all'intera umanità inseguendo beni mondani.

Nonostante lo sfondo teologico-allegorico, la missione del Dante personaggio e i numerosi esempi di lettura allegorica che si possono trovare nel poema, non bisogna dimenticare che, come segnala Carlo Dionisotti,[10] in questo periodo in cui lo sviluppo delle città comunali e l'avanzata della borghesia hanno prodotto una certa laicizzazione della cultura, se non si desse la dovuta attenzione alla dimensione letteraria, cioè alla coscienza dell'Io dell'autore che rende Dante un poeta non del tutto medioevale, e anche a quella politica ver-

[10] C. Dionisotti, *op cit*., pp. 57-58.

sate nella *Commedia*,[11] del poema si potrebbe fare una lettura solo in chiave allegorica, cioè pensare ai riferimenti classici sia come prefigurazioni del Dio cristiano o come *exempla* di virtú premiata o di peccato punito e quindi si potrebbe pensare a Dante come un poeta religioso quando invece, come dice Auerbach,

> Sviluppò la propria erudizione in modo piú spiccato e piú sistematico che non gli altri stilnovisti, la cui dottrina presenta tutte le caratteristiche della cultura del tempo: accettazione dell'offuscata e disorganica tradizione esistente senza esame della sua autenticità e del suo valore; incapacità di tener presente i presupposti e la condizione storica del mondo antico; tendenza tipicamente medievale ad interpretare qualsiasi testo come allegoria.[12]

Un atteggiamento piú filologico sarebbe arrivato solo dopo, con l'Umanesimo, ma già in Dante c'è un cambiamento di prospettiva e, se si considerassero unicamente i quattro sensi interpretativi (letterale, allegorico, morale, anagogico) esposti dal poeta come strumenti di lettura per il poema nella *Lettera a Cangrande della Scala*, non si capirebbe l'importanza delle innovazioni letterarie operate da Dante, cioè il rapporto che costruisce con le sue fonti e l'appropriazione di modelli sia biblici che letterari per comporre un'opera che, anche se potrebbe essere considerata un'enciclopedia del Medioevo, porta in sé elementi assolutamente innovativi.

Questa componente di modernità rispetto al Medioevo si manifesta anche, come segnala Albert Ascoli, nel ruolo che ebbe Dante nel passaggio da "un concetto di autore basato sull'idea di *Auctoritas* nella latinità medievale ad un altro, quello dello scrittore 'moderno', individualista, storicizzato, 'volgare'".[13] Si potrebbe dire quindi che Dante sia stato un poeta di transizione giacché l'interpretazione allegorica della tradizione classica continua a essere presente nella sua attività letteraria, ma allo stesso tempo egli opera una riappropriazione, facendone una cosa assolutamente nuova, prendendo elementi della tradizione classica e fondendoli con i modelli cristiani non già in maniera puramente teologica o cristianizzante, bensí come operazione letteraria, assolutamente cosciente del suo agire, il che costituisce un "atteggiamento innovativo nella storia dell'autore occidentale che consiste nell'insistere sul potere

[11] Si pensi alle numerose invettive contro Firenze, le profezie dell'esilio o all'invettiva contro i papi simoniaci fra cui Niccolò III e Bonifacio VIII, quest'ultimo solo nominato giacché la diegesi costruita nella *Commedia* è situata nel 1300 e Bonifacio muore tre anni dopo.

[12] E. Auerbach, *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*. Trad. Vittoria Ruberl. Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 32.

[13] Albert Russell Ascoli, "Tradurre l'allegoria: *Convivio* 2.1", in Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, ed., *Critica del testo*, XIV-I (2011), p. 155.

dello scrittore di realizzare le proprie intenzioni nei propri scritti e di controllarne la ricezione da parte dei lettori".[14]

Nel IV Canto dell'*Inferno* il Dante personaggio si trova nel Limbo, dimora degli spiriti illustri che, per il fatto di essere vissuti prima di Cristo, non sono stati battezzati e quindi non possono accedere al Paradiso, e dove si trovano perfino filosofi del mondo arabo. Qui incontra quattro dei poeti piú noti dell'antichità: Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, e per un po' questo gruppo l'accompagna: "parlando cose che 'l tacere è bello" (*Inf*. IV, 104). Con questo episodio Dante, oltre a dimostrare la profonda ammirazione per i poeti dell'antichità e persino per il mondo arabo,[15] traccia una specie di tradizione o genealogia letteraria nella quale Virgilio occupa il quinto posto; e facendo in modo che la sua autorappresentazione letteraria ne occupi il sesto, rivela non solo le sue affinità letterarie ma anche la figura di poeta che voleva costruire di sé stesso.

Le opere di Virgilio sono una delle fonti di cui Dante si serve per la composizione della *Commedia* e, in certo modo, Virgilio ha guidato anche il Dante poeta nell'approfondire la tradizione classica, dato che Dante il greco non lo sapeva e molti dei miti a cui fa riferimento nella *Commedia* li ha presi appunto dall'*Eneide*.[16] Evidentemente anche le *Metamorfosi* di Ovidio sono un'altra fonte importante, ma nella diegesi del poema non occupano un posto cosí centrale e quindi possiamo concludere che per Dante il grande poeta sia stato Virgilio per ragioni che, come vedremo, sono sia letterarie che teologiche.

In diversi episodi non solo troviamo riferimenti alle opere del poeta mantovano, ma ci sono anche dei personaggi che, come Stazio nel canto XXI del *Purgatorio*, lodano Virgilio:

> Al mio ardor fuor seme le faville,
> che mi scaldar, della divina fiamma
> onde sono allumati piú di mille;
> dell'Eneida dico, la qual mamma
> fummi e fummi nutrice poetando:
> senz'essa non fermai peso di dramma.
> (*Purg*. XXI, 94-98)

E piú avanti: "Per te poeta fui, per te cristiano" (*Purg*. XXII, v. 73).

[14] *Ibidem*, p. 158.

[15] Su questo argomento è di vitale importanza l'opera di Miguel Asín Palacios, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.

[16] Per un approfondimento sull'argomento si veda la tesi: Eszter Draskóczy, *Metamorfosi, allusioni ovidiane e strutture antitetiche nella* Commedia *di Dante* Szeged, Università degli Studi di Szeged, 2014. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2314/2/draskoczy%20eszter-olasz%20tezisek.pdf>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.], e anche l'articolo di Federica Coluzzi, "Rivaleggiare col divino. Il mito di Aracnee fra Ovidio e Dante". <https://www.academia.edu/3429455/Rivaleggiare_col_divino._Il_mito_di_Aracne_fra_Dante_e_Ovidio>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

In queste citazioni troviamo un riconoscimento di Virgilio come fonte di ispirazione poetica e anche una rielaborazione dell'interpretazione allegorica, ormai canonica ai tempi di Dante, cioè quella della *IV Ecloga* di Virgilio, la quale era stata interpretata come annuncio della venuta di Cristo,[17] ma che in questo caso diventa l'elemento chiave per la conversione di Stazio. Questo ha dei significati profondi nella diegesi della *Commedia* dato che, essendo vissuto durante l'impero di Tito e accompagnando Dante nel Purgatorio, Stazio rappresenta un ponte fra la cultura pagana e quella cristiana e quindi è uno degli elementi che da coesione alla struttura dell'opera.[18]

Anche se in tutta l'opera il rapporto fra il Dante personaggio e "il dolce maestro" sia di un profondo rispetto, con la *Commedia* Dante non voleva solo imitare Virgilio, ma voleva anche superarlo. Parlando di se stesso come "sesto tra cotanto senno" quando nel Limbo si trova a far gruppo coi grandi poeti classici (*Inf*. IV, 102), Dante vuole mettersi un passo avanti nella tradizione, diventando erede e continuatore di essa. A confermare questa pulsione è l'episodio verso la fine del *Purgatorio* in cui il poeta fa ricevere al Dante personaggio la corona e la mitria dalle mani dello stesso Virgilio, episodio con il quale si segna la fine della sua purificazione e quindi il momento in cui può accedere al Paradiso terrestre e finalmente alla contemplazione di Dio; ma allo stesso tempo, attraverso il suo personaggio, Dante conferisce a se stesso una certa autorità poetica e, di nuovo, colloca se stesso un passo in avanti del suo modello:

> Come la scala tutta sotto noi
> fu corsa e fummo in su 'l grado superno,
> in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
> e disse: "Il temporal foco e l'etterno
> veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
> dov'io per me piú oltre non discerno.
> Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
> lo tuo piacere omai prendi per duce:
> fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte.
> Vedi lo sol che in fronte ti riluce;
> vedi l'erbetta, i fiori e li arbuscelli
> che qui la terra sol da sé produce.
> Mentre che vegnan lieti li occhi belli

[17] Per un approfondimento sull'interpretazione allegorica e cristianizzazione di Virgilio si veda l'ormai classico *Virgilio nel medioevo* di Domenico Comparetti. Firenze-Roma, Tip. fratelli Bencini, 1896; inoltre, la tesi di dottorato *La versione greca della IV Ecloga di Virgilio e il commento di Costantino* di Melania Giardino. e l'articolo "Il culto di Virgilio nel medioevo" di Francesco Lamendola. <http://www.centrostudilaruna.it/il-culto-di-virgilio-nel-medioevo.html>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

[18] Per approfondire questo argomento si veda Ilaria Ramelli, "La concezione del divino in Stazio e la conversione del poeta secondo Dante". *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 17 (1999), pp. 417-432. <https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/viewFile/GERI9999110417A>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

che, lacrimando, a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli.
Non aspettar mio dir piú né mio cenno:
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio.
(*Purg*. XXVII, 130-132)

Virgilio è stato il poeta dell'Impero e della missione universale di Roma, poi è stato strumentalizzato per legittimare l'idea del *Sacrum Imperum* come cristiano *ante litteram*[19] o profeta pagano che in qualche modo era ispirato dalla verità divina, e infine Dante si rifà alla sua opera e utilizza questa figura per dare un nuovo sostegno all'Impero e al suo appoggio all'imperatore in un momento in cui l'Impero sta per scomparire ma anche per situare se stesso nell'avanguardia della, chiamiamola cosí, genealogia letteraria che lui stesso ha costruito.

Siccome Virgilio non è stato battezzato, non gli è concesso di entrare nel Paradiso (neanche in quello terrestre) e il suo compito di guida è arrivato a termine alla fine del percorso del Purgatorio. Qui troviamo un'importante chiave di lettura per la *Commedia* poiché il passo in avanti fatto da Dante è appunto l'unione dei modelli classici con quelli biblici e perfino con quelli cortesi-stilnovisti,[20] allo scopo di creare un'opera che superasse tutti i modelli di cui si è nutrita; e possiamo anche dire che era cosciente di esserci riuscito. Come prova possiamo citare l'inizio del secondo canto del *Paradiso*:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.
voi altri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan delli angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale

[19] E. Auerbach, *San Francesco, Dante, Vico*, p. 29.

[20] Teodolinda Barolini, "La poesia della teologia e la teologia della poesia. Dalle *Rime* di Dante al *Paradiso*", in Marco Veglia, Lorenzo Paolini e Riccardo Parmeggiani, a cura di, *Il mondo errante. Dante fra letteratura, eresia e storia*, Atti del convegno internazionale di studio, Fondazione. Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 537-546. <https://www.academia.edu/7436788/La_poesia_della_teologia_e_la_teologia_della_poesia_dalle_Rime_di_Dante_al_Paradiso>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

vostro naviglio, servando mio solco
dinanzi all'acqua che ritorna equale.
(*Par*. II, 1-15).

Con questo ammonimento al lettore Dante non solo avverte, al modo dell'epica cavalleresca, che si sta per ascoltare qualcosa mai raccontato prima, e la cui materia richiede profonde conoscenze per essere capita; ma dà anche per scontato che le Muse e lo stesso Apollo siano dalla sua parte e che gli facciano da guida nel raccontare il suo viaggio nel paradiso. Evidentemente, guida solo in termini retorici, perché le vere guide saranno Beatrice e San Bernardo.

In altri episodi del poema troviamo riferimenti a dei miti della tradizione classica che in effetti rappresentano esempi di lettura in chiave allegorica, cioè di sovrapposizione dei valori cristiani ai testi classici. È il caso di Diana, che nel XXV canto del *Purgatorio* viene presentata come esempio di castità (*Purg*. XXV, 130-132), e anche quello di Pasifae che invece nel XXVI canto del Purgatorio diventa un esempio di lussuria (*Purg*. XXVI, 40-42). In entrambi i casi i riferimenti ai miti classici sono accompagnati da un riferimento biblico, quello della Vergine per la castità e quello di Sodoma e Gomorra per la lussuria; un accostamento che sembra quasi mettere poesia e Sacre Scritture allo stesso livello.[21] Piú avanti Dante, in voce di Matelda, 'cristianizza' o legge allegoricamente un intero *topos* della poesia latina: "Quelli ch'anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro" (*Purg*. XXVIII, 139-141)· alludendo a una intuizione del Paradiso Terrestre che i poeti dell'antichità potevano aver avuto in sogno, applicando quindi quasi la stessa lettura allegorica che si era applicata a Virgilio ai poeti che hanno parlato del Parnaso e dell'età dell'oro, per avvicinarli al mondo cristiano.

Fusione dei modelli classici e cristiani nella *Commedia*

Una delle caratteristiche piú note delle cantiche che conformano la *Commedia* è l'invocazione alle Muse. Nell'*Inferno* la si trova nel secondo canto e introduce un episodio che commenteremo piú avanti; invece nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* si trova nel primo canto. Queste invocazioni hanno una struttura retorica che, nella maggioranza dei casi, contiene i tre momenti tipici della preghiera cristiana identificati da Erich Auerbach: vocativo, eulogia e *supplicatio*.[22] Nel

[21] Per approfondire sull'argomento si veda Claudia Crevenna, "Strategie ricorsive negli *exempla* del *Purgatorio* dantesco", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* [on line], vol. LVII, Fascicolo I, gennaio-aprile, 2004, pp. 33-54. <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-04-I-02-Crevenna.pdf>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

[22] Giuseppe Ledda, "Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso", in G. Ledda, a cura di, *Quaderni della Sezione Studi e Ricerche*, V, Atti del Convegno internazionale di studi [on line]. Ravenna, 2013, p. 129. <https://www.academia.edu/8420303/Invocazioni_e_preghiere_per_la_

vocativo il poeta fa l'invocazione della divinità, nell'eulogia troviamo un elenco laudatorio delle sue virtú e attributi, e nella *supplicatio* vengono esposte le richieste. L'esempio piú chiaro di questa struttura è la preghiera che nel XXXIII canto del *Paradiso* San Bernardo rivolge alla Vergine affinché Dante possa accedere alla contemplazione divina. Nelle prime due terzine di questa preghiera troviamo il vocativo, nelle cinque terzine successive l'eulogia, e nelle sei che seguono la *supplicatio*. Nello stesso modo, nell'invocazione ad Apollo del I canto del *Paradiso*, possiamo trovare questi tre elementi anche se in ordine diverso:

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sí fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar nell'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sí come quando Marsïa traesti
de la vagina de le membra sue.
O divina virtú, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
venir vedra'mi al tuo diletto legno
e coronarmi allor di quelle foglie
che la matera e tu mi farai degno.
Sí rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna dell'umane voglie,
che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.
Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.
(*Par*. I, 13-36)

Nei primi versi, nei quali viene chiamato divina virtú e padre, Apollo è presentato come raffigurazione del Dio cristiano[23]: "Oh buono Apollo, O divina virtú", poi come eulogia troviamo alcuni dei suoi attributi: l'alloro, il Parnaso, la sfida di Marsia, l'allusione a Delfi, ecc., e infine la *supplicatio* è rappresentata dalla richiesta dell'intervento della divinità affinché Dante sia in

poesia_nel_Paradiso_in_Preghiera_e_liturgia_nella_Commedia_._Atti_del_Convegno_internazionale_di_Studi_Ravenna_12_novembre_2011_a_cura_di_Giuseppe_Ledda_Ravenna_Centro_Dantesco_dei_Frati_Minori_Conventuali_2013_>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

[23] Dante mette in relazione il Dio cristiano anche con Giove: "O sommo Giove / che fosti in terra per noi crocifisso", *Purg*. VI, 118-119.

grado di compiere la sua missione, cioè finire la terza cantica. Il poeta chiude l'invocazione con un cenno di umiltà augurandosi che nel futuro altri poeti scrivano delle opere simili alla sua, ma questo atteggiamento è annunciato anche dal riferimento a un famoso episodio del VI canto delle *Metamorfosi* di Ovidio, quello di Marsia,[24] il satiro che ha osato sfidare Apollo e che, nella tradizione classica, rappresenta appunto la *hybris* punita. In questi versi l'archetipo classico appare in un riferimento rovesciato giacché, mentre Marsia è caduto nella superbia, Dante chiede umilmente l'aiuto della divinità per non commettere lo stesso errore. Questo rovesciamento viene effettuato: "quando Dante chiede al dio di essere fatto vaso della virtú divina [...], allude al modello di Paolo, designato nel poema con l'epiteto biblico di *vas electionis*",[25] fondendo il modello derivato dai testi scritti sull'apostolo e quello del mito ovidiano.

Come mostrano i versi danteschi con cui ho cominciato questo studio, all'interno della diegesi della *Commedia*, il Dante personaggio è investito da una missione di tipo profetico: portare a termine il suo viaggio nell'oltretomba, dagli inferi alla contemplazione di Dio e una volta tornato nella vita terrena scrivere un'opera che narri la sua esperienza "in pro del mondo che mal vive" (*Purg*. XXXII, v. 103), cioè scrivere un'opera capace di aiutare gli uomini a salvare le loro anime. A questo punto mi sembra opportuno ricordare un episodio che sembra permetterci di intravedere in Dante un'idea degli effetti che la letteratura può avere sulla realtà, quello di Paolo e Francesca, gli amanti che sono stati trascinati al peccato dalla lettura delle storie di amore fra la regina Ginevra e Lancillotto. Anche se in questo caso l'effetto è negativo, non sarebbe da escludere come, nel caso di Marsia, una lettura rovesciata e proporre che Dante volesse conferire alla letteratura la possibilità di influire positivamente o negativamente sulla realtà e quindi dare un sostegno sia letterario, con il riferimento all'effetto che hanno avuto sugli amanti i testi del ciclo arturiano, che teologico, dotando di una dimensione profetica e una missione quasi evangelica la sua opera.

In un altro episodio legato ai modelli tramandati alla poetica medievale sia dalla tradizione classica sia dall'epica cavalleresca, l'impresa di scrivere un'opera capace di narrare un viaggio simile, e che per di piú possa assistere nella salvazione delle anime, sembra di portata tale da far dubitare il poeta di esserne degno. Ma non parla della sua scrittura, bensí del suo "viaggio": menziona la discesa agli inferi, narrata da Virgilio, di Enea, radice prima dell'Impero universale, e successivamente del papato; e continua:

> Andovvi poi lo Vas d'elezione,
> per recarne conforto a quella fede
> ch'è principio alla via di salvazione.

[24] Il riferimento a Marsia è un ricordo del mito ovidiano, *Met*. VI, 382-400.
[25] G. Ledda, "Invocazioni e preghiere…", p. 135.

Ma io perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono:
me degno a ciò né io né altri 'l crede.
Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle:
se' savio; intendi me' ch'io non ragiono.
(*Inf*. II, 31-33)

Questo momento di dubbio è un altro esempio di artifizio letterario attraverso il quale Dante mette in relazione sé stesso con la tradizione classica: oltre ad accostare la sua autorappresentazione letteraria a quella di un personaggio dell'antichità, attraverso una allusione al VI canto dell'*Eneide* in cui Enea scende agli inferi alla ricerca del padre Anchise, dal quale riceve le rivelazioni necessarie per vincere nelle guerre del Lazio, il poeta mette in rapporto tradizione classica e i testi sacri, collocando allo stesso livello il viaggio ultramondano di Enea e quello di San Paolo. Enea è sceso agli Inferi e, secondo una lettura dell'*Eneide* come storia 'vera', ha stabilito le basi dell'Impero Romano, mentre San Paolo è stato rapito in Paradiso e al suo ritorno ha scritto la *II Epistola ai Corinzi*. A questo rispetto Giuseppe Ledda commenta che "i due modelli paiono entrambi validi e anzi perfettamente integrati, in quanto quello di Enea è pertinente a una funzione politica mirante alla felicità terrena, [e] quello paolino a una missione spirituale che ha come fine la felicità eterna".[26] In un certo senso il Dante personaggio passa a rappresentare entrambi, e il legame viene introdotto con un atteggiamento di umiltà: "me degno a ciò né io né altri 'l crede" (v. 30), anche se allo stesso tempo il poeta conferisce a sé stesso tanto una missione terrena, quella di Enea, quanto quella spirituale, quella di San Paolo.

Non solo nella *Commedia* si possono trovare dei riferimenti destinati a cancellare il sospetto di superbia ma anche nelle prose: per esempio nell'*Epistola XIII*, 28 (81-82) troviamo un riferimento a Nabucodonosor, il superbo re di Babilonia, al quale Daniele svela e spiega il sogno dimenticato. Come segnala Giuseppe Ledda, con questa associazione di sé stesso "al modello di un visionario inconsapevole e indegno in quanto peccatore, Dante cerca di sfuggire alle cause di superbia o di assunzione presuntuosa di un ruolo profetico [...] il modello di Nabucodonosor è sfruttato con questa funzione anche all'inizio del *Paradiso*, quando Dante personaggio riceve le prime visioni paradisiache

[26] G. Ledda, "Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e San Paolo", *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante* [on line]. Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2011, p. 181. <https://www.academia.edu/8420206/Modelli_biblici_nella_Commedia_Dante_e_san_Paolo_in_La_Bibbia_di_Dante._Esperienza_mistica_profezia_e_teologia_biblica_in_Dante._Atti_del_Convegno_Ravenna_7_novembre_2009_a_cura_di_Giuseppe_Ledda_Ravenna_Centro_Dantesco_dei_Frati_Minori_Conventuali_2011_pp._179-216>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

nel cielo della Luna, ma non è in grado di interpretarle correttamente".[27] Questi momenti di dubbio e umiltà citati, oltre a essere un artificio letterario, possibilmente fanno intravedere anche una autocritica e la coscienza da parte del poeta di quanto problematica risultava la creazione di un'opera come la *Commedia*, nella quale la fusione degli stili si avvicina molto alla rottura dello stile.[28] Dante non solo era riuscito veramente a portare al limite i modelli che lo precedettero con un'opera nei cui versi, come segnala Auerbach: "Todos los sonidos pueden escucharse, […] los provenzales y el Stil Novo, el lenguaje de Virgilio y de los himnos religiosos, la epopeya francesa y las laudes umbras, la terminología de las escuelas filosóficas y la incomparable riqueza de la lengua coloquial del pueblo que fluye por primera vez en una poesía de estilo elevado".[29] Dante era anche riuscito a stabilire una variante aulica del volgare e aveva scritto quello che si potrebbe considerare la prima storia letteraria italiana. Non per niente è considerato il padre della letteratura italiana.

Le considerazioni anteriori ci permettono di concludere che Dante non è un poeta del tutto medievale perché 1) anche se si avvale di elementi propri della lirica cortese, non è possibile trovare in esse l'*ethos* feudale rintracciabile nelle *chansons de geste* o nel *roman courtois*, anzi, contrariamente a questo *ethos* che in un certo senso rappresentava una evasione dalla realtà,[30] le sue opere hanno un rapporto diretto col mondo terreno, con i fatti politici e sociali dell'epoca; e 2) perché l'imitazione delle sue fonti non è mai mirata solo a una lettura allegorica o a una imitazione poetica, ma a una completa appropriazione, molte volte trasformatrice, degli argomenti e dei canoni per costruire una propria poetica che superi tutti i modelli che la precedettero, anche capovolgendo alcuni degli elementi costitutivi che avevano in origine.

È cosí che l'idea di uno stile aulico che si era maturato all'interno del Dolce Stil Novo a partire dalla riformulazione degli argomenti della *chanson de geste* e passando per il *roman courtois*, trova la massima espressione nelle opere del poeta toscano, quella teorica nel *De vulgari eloquentia* e quella letteraria nella *Commedia*, la quale è concrezione di tutta una vita di riflessione e autocritica, è l'opera della maturità, nella cui elaborazione, come segnala Gianfranco Folena: "C'era di mezzo l'acquisto di una concezione ben piú approfondita dello stile, il principio della elevazione e della *discretio* retorica, la

[27] G. Ledda, "Modelli biblici e identità profetica nelle *Epistole* di Dante", in *Lettere italiane* [on line], LX, I (2008), p. 22. <https://www.academia.edu/8420056/Modelli_biblici_e_identità_profetica_nelle_Epistole_di_Dante_in_Lettere_italiane_LX_2008>. [Consultazione: 24 giugno, 2019.]

[28] E. Auerbach, *Mimesis. La rappresentazione del realismo nella letteratura occidentale*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino, Einaudi, 1952, p. 176.

[29] E. Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, p. 162.

[30] E. Auerbach, *Mimesis*, p. 134.

conoscenza estrema dell'arte e dei suoi mezzi tecnici"[31] e in effetti nell'incontro con Bonagiunta nel XXIV canto del *Purgatorio* "Dante ripensa e giudica quella sua esperienza giovanile e la obiettiva storicamente".[32] In essa confluiscono tanti elementi cosí diversi da farla, come abbiamo già detto, un'enciclopedia del Medioevo: possiamo trovarvi i miti della tradizione classica che all'epoca circolavano, modelli biblici, elementi della lirica cortese, riflessioni sul contesto politico, teologico e poetico, e tutti questi elementi si fondono per fare del poema non solo un'opera didattica, come poteva essere il *Tesoretto* di Brunetto Latini o i poemi di Giacomino da Verona, ma soprattutto una grande opera letteraria tale da rendere degno il poeta di trovarsi fra gli *auctores* classici e latini.

[31] Gianfranco Folena, *Lingua e cultura poetica delle origini*. Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 205.

[32] *Idem*.

Una rivalutazione della presenza del *Morgante* nel *Furioso*

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Premessa

Lo studio dell'intertestualità in generale e di conseguenza la relazione di Ariosto —un autore cardine dell'umanesimo rinascimentale— con le sue fonti sono stati ampiamente problematizzati in tempi recenti, alla luce di nuovi modi di analisi testuale e di nuove letture delle teorie sull'*imitatio* e sull'*aemulatio*, come procedimenti apparentemente simili ma che sottendono invece poetiche molto diverse. Nel contesto della cultura umanistica e di una poetica basata sull'*imitatio*, teorizzata e difesa, fra gli altri, da Alberti, Poliziano, Bembo, la *varietas*, e quindi la *variatio*, costituiscono un aspetto centrale della poetica fra il XV e il XVI secolo.[1]

L'intertestualità *diffusa* è quindi un modello d'interpretazione di quasi tutti i testi rinascimentali: si va dalla citazione esplicita alla mera evocazione, forse addirittura non cosciente; dall'uso di una fonte che si conosce bene all'evocazione di fonti appena orecchiate. Questa memoria poetica in Ariosto si mantiene quasi sempre distante dai due poli opposti della citazione diretta e della parodia comica.[2] In questa nuova prospettiva intertestuale, assumono importanza le fonti evocate, che proiettano la propria luce su tutto un episodio: ciò che si evoca infatti —non sempre per asserire ma spesso per opporsi dialetticamente ad esso su uno o piú livelli— non è solo un tema ma anche aspetti formali, un tono, uno stile, rime e ritmi, istanze implicite nei testi o aspetti simbolici del testo fonte rispetto alla cultura contemporanea ad Ariosto.

In quest'articolo, dopo una premessa generale che si configura come una sommaria rassegna sui modi e le funzioni dell'*imitatio* ariostesca nella critica recente, mi occuperò della relazione fra il *Furioso* e alcune fonti non canoniche, poco o nulla considerate finora, come il *Morgante*, la *Sferza dei villani* e il *Cantare dei cantari*. Mostrerò come la relazione del *Furioso* con queste fonti

[1] Stefano Jossa, "Classical Memory and Modern Poetics in Ariosto's *Orlando Furioso*", in Yolanda Plumley, Giuliano Bacco, Stefano Jossa, ed., *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, vol. 1. *Text, Music and Image from Machaut to Ariosto*. Exeter, University of Exeter Press, 2011, pp. 85-87.

[2] Cristina Cabani, "Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto", in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XI (2010), p. 10.

sia complessa, investendo non solo aspetti pragmatici (la relazione dell'autore con la propria materia, il contesto condiviso da autore e pubblico), sintattici, lessicali, metrici, stilistici e tematici, ma anche intrecciando questi testi a quelli colti in un dialogo da pari a pari, in un'armonia polifonica tutta ariostesca.

È Carlo Dionisotti che osserva come la scelta della materia cavalleresca da parte di Ariosto non sia stata accolta univocamente con entusiasmo: si tratta di una scelta inattuale, problematica, lontana dalla nuova letteratura "lirica e discorsiva, qual è quella rappresentata dall'*Arcadia* e dagli *Asolani*, e, perché no, dal postumo trionfo di Serafino Aquilano".[3] Anche la letteratura narrativa diverge, spesso in maniera esplicita e polemica, dalla tradizione cavalleresca: forte della lezione umanistica si configurava come consapevolmente cortigiana e non popolare, provocando quindi "una precipitazione degli elementi propriamente popolari ed un isolamento preferenziale di quelli illustri. La nuova letteratura […] tendeva a cristallizzarsi in imitazione di modelli riconosciuti e rispettabili, classici e trecenteschi",[4] e ciò spiega "la polemica anti-romanzesca in nome della storia"[5] e l'infima opinione della poesia cavalleresca che, in un saggio intitolato *Qual stile tra' volgar poeti sia da imitare*, esprime il Calmeta. Bisogna aver chiaro, afferma Dionisotti, che

> fra Quattro e Cinquecento, subito dopo la morte del Boiardo, e prima che l'Ariosto imprendesse a scrivere il suo poema, il successo dell'*Innamorato* non fu incontrastato: urtò, indipendentemente dalla lingua, nella disistima per quel genere di poesia da parte di uomini che miravano a nobilitare la letteratura volgare riportandola nel solco della tradizione classica.[6]

Non è del resto un caso che, alla luce della polemica fra ariostisti e tassisti scatenata dal Carrafa, il commento piú diffuso al *Furioso* fu quello di Dolce, che assume come centro il modello epico virgiliano e staziano e si concentra sull'identificazione dei modelli canonici, quali Dante e Petrarca, mentre fu programmaticamente trascurato quello di Lavezuola, che sottolinea la natura complessa dell'intertestualità ariostesca, prediligendo le fonti "stratificate", con una lunga genealogia di imitazioni previe.[7]

L'operazione di classicizzazione del *Furioso* che, nel quadro dei dibattiti tardo cinquecenteschi fra ariostisti e tassisti punta alla ricerca delle fonti epiche classiche, risponde alla necessità che sorge intorno alla metà del Cinquecento

[3] Carlo Dionisotti, "Fortuna del Boiardo nel Cinquecento", in *Boiardo ed altri studi cavallereschi*. Novara, Interlinea, 2003, p. 147.

[4] *Idem*.

[5] *Ibidem*, p. 153.

[6] *Ibidem*, p. 155.

[7] Per un'analisi del dibattito fra Dolce e Lavezuola, si veda Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: the Canonization of* Orlando Furioso. Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 59-70.

di proclamare il modello (di fatto mancante) di epica volgare italiana,[8] prediligendo, oltre ai classici, il circoscritto canone volgare, per trascurare sia quelle romanze che quelle vernacole. Se all'inizio del XX secolo l'analisi di Rajna mise finalmente in evidenza la relazione del *Furioso* con le fonti cavalleresche, individuando la novità del poema proprio nell'accostamento di queste e delle fonti classiche, molto resta da fare per le fonti, in particolare quelle comiche, popolaresche o giullaresche che vengono definitivamente espunte dal canone o collocate ai suoi margini proprio negli anni della redazione del *Furioso*.

Se l'intertestualità è un vero e proprio principio costitutivo del *Furioso*, nonché un aspetto imprescindibile dell'ironia ariostesca,[9] il lavoro critico non consiste nell'elencare le fonti ariostesche, ma piuttosto nel valutare la peculiarità dell'intertestualità ariostesca rispetto ad altri poemi, chiedendosi cosa apporta un'indagine sull'intertestualità all'analisi e comprensione globale del poema ariostesco.[10] È perciò che attualmente si lavora di volta in volta sulla relazione specifica di Ariosto con un singolo autore e sulla fenomenologia del suo recupero nel testo del *Furioso*,[11] ma anche, sulla scorta delle intuizioni di Lavezuola, sull'intreccio di varie fonti, specialmente negli episodi piú complessi, in cui si può rintracciare una vera e propria genealogia delle imitazioni,[12] con gli autori volgari come mediatori della classicità.[13]

Mentre sulla base di Quintiliano nel XVI secolo molti teorici dell'*imitatio* si riferiscono in realtà all'*aemulatio*, che tende a migliorare i modelli collocandoli in una relazione gerarchica a partire dall'idea di una versione migliore delle altre, l'atteggiamento di Ariosto nei confronti delle sue fonti è stato definito come "non competitivo", tendente al loro livellamento e intreccio funzionale al discorso del poema:[14] la cultura umanistica promuove e diversifica la conoscenza critica dei classici, facendo cosí venire meno l'atteggiamento di reverenza e favorendo una relazione da pari a pari, da poeta a poeta.[15] L'imitazione piú produttiva nel Rinascimento è proprio quella che si basa sul senso di anacronismo, di distanza dai testi imitati, in una relazione di imitazione dialettica che tende ad asserire l'indipendenza dal modello, messo in discussione o

[8] *Ibidem*, p. 25-27.

[9] C. Cabani, art. cit., p. 25.

[10] *Ibidem*, p. 10.

[11] *Ibidem*, p. 14.

[12] *Ibidem*, p. 16.

[13] D. Javitch, "The Imitation of Imitations in Orlando Furioso", *Renaissance Quarterly*, 38, 2, 1985, pp. 215-239 e C. Cabani, art. cit., p. 17.

[14] Contrariamente a ciò che avveniva col Dante della *Commedia*: per un'analisi di un episodio specifico, quello di Astolfo ed Alcina, si veda, oltre a C. Cabani, art. cit., Sabina Longhitano, "Boccaccio come fonte dell'*Orlando Furioso*", in Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra e Sabina Longhitano, ed., *Giovanni Boccaccio (1313-1375). Influenza e attualità*. Firenze, Franco Cesati, 2015; per Orazio e Petrarca, S. Jossa, art. cit., p. 87-88.

[15] D. Javitch, "The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*", p. 217 e 234-239.

perfino sfidato.[16] Il livellamento delle fonti implica una critica all'idea stessa di *aemulatio*, che si basa su una loro relazione gerarchica, a partire dal riconoscimento di una versione che sia superiore alle altre.

La differenza fra l'*imitatio* di Ariosto e quella di Tasso non è su quanto e come imitare o sui procedimenti impiegati, bensí sulla funzione dell'imitazione, che se in Tasso amplifica costantemente il *pathos*, in Ariosto rappresenta una strategia di smorzamento di tono. I suoi riferimenti intertestuali "entrano sempre in frizione con almeno uno dei piani dell'enunciazione [...] da un lato operano da ironico contrappunto con effetto di svuotamento dell'enfasi [...] dall'altro si tengono sempre al di qua del rovesciamento comico, trattenendo il riso o trasformandolo in sorriso".[17] Piuttosto che carpire, utilizzare, riscrivere le proprie fonti, Ariosto sembra divergere da esse in una relazione dialogica complessa:

> Not only does he rely upon Horace, as the humanists generally did, but he also shows his difference from certain other poets who had already relied upon Horace. In so doing, he includes their writings in his text rather than showing a radical difference that would not be recognized. Hence the paradoxical nature of such an operation: the more I am similar, the more my difference will be seen.[18]

La tecnica d'imitazione di Ariosto si configura cosí come una relazione tollerante e non competitiva con molteplici modelli, che vengono caratteristicamente livellati —tipicamente abbassati, come nel caso di Dante e Petrarca— e uniformati al tono medio del poema ariostesco. Ariosto riesce ad asservire le parole degli altri al proprio stile, stendendo una patina uniforme sul patrimonio altrui che si configura come il suo stile, il suo marchio di fabbrica. Cabani individua dei meccanismi specifici di appropriazione, che può assumere le forme di una ripetizione della medesima citazione intertestuale, o una sua continua deformazione (com'è il caso di Petrarca[19]), o un progressivo allontanamento, o una diversa accentuazione degli elementi presenti, o un loro smembramento e ripresa dilazionata.[20] Immagini e formule ripetute assumono quindi la funzione di "*topoi* stilistico narrativi, nobilitati dal ricordo operante di una fonte illustre, ma anche scherzosamente degradati dal confronto con essa".[21] È quindi tramite

[16] *Ibidem*, p. 216.

[17] C. Cabani, art. cit., p. 26.

[18] S. Jossa, art. cit., p. 89.

[19] Il petrarchismo nel *Furioso* si può considerare come una costante strutturale, operante "sulla totalità del dettato ariostesco" (C. Cabani, art. cit., p. 22-23), ma solo a patto di notarne il costante accento parodico, una costante divergenza su piú piani, una relazione apertamente dialettica.

[20] C. Cabani, art. cit., p. 15.

[21] *Ibidem*, p. 15.

la ripetizione che la memoria intertestuale si trasforma in memoria *interna* al poema.

Come conseguenza della poetica dell'*imitatio*, la *variatio* nel poema si configura su un doppio livello: al livello della narrazione nel poema, come una maniera di proporre soluzioni diverse in casi simili (per esempio, il caso della donna prigioniera del mostro: come Rinaldo libera Angelica, e come Orlando libera Olimpia), ma anche al livello della tradizione letteraria precedente, mostrando come si possa ottenere la novità a partire dal riutilizzo di materiali preesistenti.[22]

L'uso delle fonti non opera, come è stato spesso osservato, solo come una dichiarazione di tecnica narrativa, ma anche come un principio di *variatio* non solo tematico ma anche, e spesso fondamentalmente, stilistico, a partire dalla concezione umanistica della poesia.[23]

È perciò che l'analisi di Ossola[24] sui dantismi metrici nel *Furioso* come una ripresa di schemi ritmici, a partire dall'idea che le rime costituiscono il piú importante "fattore di vischiosità", perché inevitabilmente una parola in rima porta con sé una catena di parole ad essa strettamente associate, si può applicare all'uso di altre fonti, ragionando su ciò che implica la riduzione di una terzina a un verso o l'espansione di un distico in ottava o la traduzione in ottava di un sonetto, o di un esametro in endecasillabo: ri-creazioni metriche, variazioni o violazioni sufficienti a modificare il tono, il senso, la funzione di una fonte.[25]

Le fonti non classiche assumono negli ultimi anni una centralità sempre maggiore negli studi ariosteschi: mentre l'uso delle fonti classiche è in qualche modo dovuto, scontato, per la necessità di nobilitare una poesia cavalleresca reinterpretata alla luce del gusto umanista e cortigiano, l'evocazione di fonti moderne e contemporanee risponde a una duplice intenzione: da un lato le colte fonti umanistiche, che, oltre ad aver già fornito chiavi d'interpretazione dei classici ne rappresentano una *variatio* alla luce delle nuove istanze culturali cortigiane, e la cui funzione è di nuovo chiaramente nobilitante; dall'altro la tradizione giullaresca e cavalleresca italiana che non offre solo i temi, la materia, come supponeva Pio Rajna, ma invece agisce a piú livelli, ha insomma specifiche funzioni nel testo ariostesco, tutte basate sulla estrema *riconoscibilità* di questi testi da parte del pubblico di ogni tipo.

Un articolo di Blasucci del 1975 è dedicato proprio alle relazioni intertestuali fra il *Morgante* e il *Furioso*, ma si concentra unicamente sui richiami linguistici e stilistici. Blasucci comincia con l'individuare corrispondenze in

[22] S. Jossa, art. cit., p. 87. Sulla poetica della *variatio* si veda anche D. Javitch, "The Poetics of *Variatio* in *Orlando Furioso*", in *Modern Language Quarterly*, 66, 1, March 2005, pp. 1-20.

[23] S. Jossa, art. cit., p. 85.

[24] Carlo Ossola, "Dantismi metrici nel *Furioso*", in Cesare Segre, ed., *Ludovico Ariosto. Lingua, stile e tradizione*. Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94.

[25] C. Cabani, art. cit, p. 20.

parole specifiche, distinguendo fra quelle comuni a tutta la tradizione canterina precedente e quelle specificamente pulciane, localizzate principalmente nel lessico tecnico-marinaresco, nei nomi degli animali, delle gerarchie musulmane (come "amostante"); continua espandendo la sua ricerca a sintagmi via via piú complessi, a giochi di parole, a "piú ampi movimenti ritmico-verbali",[26] che investono la struttura sintattica, fino ad arrivare alla ripresa di intere immagini, con la conservazione di elementi verbali e ritmici pulciani, in particolare le colorite iperboli usate nelle descrizioni di battaglie e duelli e nelle similitudini. Blasucci inoltre identifica una eredità pulciana che ritroviamo sia nell'*Innamorato* che nel *Mambriano* e nel *Furioso* nell'enumerazione lessicale e sintattica, che, presente già nella tradizione canterina precedente, assurge nel *Morgante* a vero e proprio principio compositivo.[27] Nella mia analisi segnalerò i punti già notati da Blasucci, e nelle conclusioni discuterò anche le conclusioni a cui Blasucci arriva sulla modalità e sulle funzioni di alcuni procedimenti mutuati da Pulci, in particolare le enumerazioni.

Ariosto e Pulci autori-narratori. Aspetti pragmatici

Sulla specifica relazione del *Furioso* col *Morgante*, Blasucci dichiara apertamente di non voler mettere in confronto i due sistemi narrativi, giacché le conclusioni sarebbero dissociative,[28] concentrandosi invece su aspetti prettamente linguistico-stilistici e avvertendo che è proprio la differenza dei due sistemi stilistici ad impedire o ostacolare il riconoscimento dei debiti ariosteschi nei confronti di Pulci, benché concluda: "e tuttavia è difficile pensare che il Furioso sarebbe stato quella realtà espressiva che è, senza l'esistenza del *Morgante*" giacché "l'apparizione del poema pulciano imprime al romanzo cavalleresco [...] una carica di vitalità linguistica alla cui suggestione nessun narratore potrà piú sottrarsi".[29]

Non c'è dubbio sul fatto che l'intento boiardesco e ariostesco di nobilitare —tanto culturalmente quanto dal punto di vista linguistico e stilistico— la tradizione cavalleresca sia già evidente in Pulci. Il *Furioso* è un testo post-cavalleresco, prodotto in e per una corte rinascimentale, distaccato dalla sua materia e ironico nell'osservare la distanza della narrazione —del suo contesto, dei valori cavallereschi soprattutto— dal momento storico in cui l'autore scrive. Ciò lo accomuna fortemente al *Morgante*, mentre invece la relazione di Boiardo con la propria materia è aproblematica, venata di nostalgia per un

[26] Luigi Blasucci, "Riprese linguistico-stilistiche del *Morgante* nell'*Orlando Furioso*", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 478 (1975), p. 209.

[27] *Ibidem*, p. 219.

[28] *Ibidem*, p. 199.

[29] *Ibidem*, p. 200.

mondo cavalleresco non deformato e ridimensionato dalla prospettiva attuale, e invece abbracciato senza contraddizioni.[30]

Per cominciare non è un caso che un aspetto sintattico come la lunghezza media delle frasi accomuni Pulci ed Ariosto (preludendo alla complessità sintattica della *Liberata*), ma non Boiardo: "Includendo La Gerusalemme liberata ho sommato i punti e punti e virgola che si trovano nel mezzo del verso e, tenendo conto del numero delle voci, si ottiene la proporzione seguente; per 10 occorrenze nel *Morgante* ne troviamo 5 nell'*Innamorato*, 25 nel *Furioso*, e ben 33 nella *Liberata*. Si vede che queste cesure vanno aumentando dal *Morgante* alla *Liberata*, con l'eccezione dell'*Innamorato*, che accetta la metrica dei cantari popolari".[31]
È stato inoltre osservato che già in Pulci e poi in Ariosto, ma non in Boiardo, il narratore —e insieme a lui i lettori— può essere rappresentato all'interno dello spazio narrativo della finzione, in un'interferenza tra i due livelli, quello interno alla narrazione e quello relativo al rapporto fra narratore e lettori.[32] È la necessità per i suoi personaggi di smaltire la sbornia che spinge il narratore a lasciarli riposare per poter cosí seguire il suono di un corno che lo chiama da lontano, da un altro luogo fisico della narrazione:

Lasciàgli come il bruco in su le frasche
Rinaldo e Fuligatto insino al giorno,
ch'a questo modo smaltiran le lasche
e il mosto e ciò che la sera mangiorno;
perch'altra fantasia par che mi nasche:
sento di lungi chiamarmi col corno,
e suona, quel che chiama, quanto puote,
ché qui comincian le dolenti note.
(*Morgante*, XXIII, 48)[33]

Il narratore si materializza letteralmente sulla scena della finzione per descriverla omodiegeticamente come se si stesse svolgendo sotto i suoi occhi; è costretto come un *reporter* a correre dietro agli eventi che sta narrando, spostandosi rapidamente nello spazio della finzione:[34]

Io veggo la battaglia apparecchiare,
e non saremo a tempo in Runcisvalle.
Or lasciàn questi cosí ragionando.
Cristo ci scampi, se si può, Orlando.
(*Morgante*, XXV, 332, 5-8)

[30] Michel Olsen, "La voce dell'autore in Pulci ed Ariosto", in *Esperienze Letterarie*, 3-4 (2005), p. 47.
[31] *Ibidem*, p. 34.
[32] *Ibidem*, pp. 37-38.
[33] Luigi Pulci, *Il Morgante*. Introduzione e note di Giuliano Dego. Milano, Rizzoli, 2002.
[34] *Ibidem*, p. 44.

La marca del narratore pulciano al cambiare di tema (e di personaggio) è questo "lasciàn" (cinque occorrenze), o un piú esplicito "lasciàn / e (ri)torniamo":

Lasciàn costor, nel nome di Maria,
ed Ulivier cosí morire amando,
e ritorniamo ove io lasciai Orlando.
(*Morgante*, V, 4, 6-8)

che, con alcune variazioni (ci convien ritornare, ci bisogna ritornare) compare ben otto volte. Va osservato che la combinazione "lasciàn / e (ri)torniamo" in Boiardo la ritroviamo solo due volte, ma senza ulteriori riferimenti spaziali o di movimento: "Lasciam costoro, e torniamo a Ranaldo, / Che nella mente tutto se rodia" (I, IV, 63. 1-2); "Lasciàn costor, che del forte girone / Aprian la porta, e il ponte fan callare; / E ritornamo a Ranaldo de Amone" (I, XXVI, 14, 1-3).

Questa tecnica eminentemente pulciana è presente nel *Furioso*: "Lasciàn costui, che mentre all'altrui vita / ordisce inganno, il suo morir procura; / e torniamo alla donna che, tradita, / quasi ebbe a un tempo e morte e sepoltura" (III, 6, 5-8).[35] La *variatio* ariostesca affida lo stesso ruolo anche a "seguitiamo", che rafforza la denotazione fisica e spaziale del cambio di personaggio, e compare tre volte: "Segue Rinaldo e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge." (I, 32, 7-8); "Ma seguitiamo il cavallier ch'in fretta / brama trovarsi all'isola d'Ebuda" (XI, 28, 1-2); la terza occorrenza sdoppia la prospettiva del narratore, che da onnisciente diventa di colpo omodiegetica: "Non dubitate già ch'ella non s'abbia / a provedere; e seguitiamo Orlando, / in cui non cessa l'impeto e la rabbia / perché si vada Angelica celando" (XXIX, 67). Un'altra *variatio* ariostesca sul tema del "lasciàn" mostra una doppia prospettiva, prima interna e poi piú che onnisciente direi onnipotente: "Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca / udir che cosí resti in quello incanto; / che quando sarà il tempo ch'ella n'esca, / la farò uscire, e Ruggiero altretanto." (XIII, 80, 1-4).

Anche questo sdoppiamento della prospettiva ha un precedente in tre straordinarie ottave dell'ultimo cantare del *Morgante*:

Or lasciàn questo traditor pe' boschi,
com'io dissi, pe' balzi e per le fosse,
perch'io son pien di molti pensier foschi:
non c'è il nocchier che la mia barca mosse,
e bisogna che terra io ricognoschi
come se quella in alto mare or fosse,
e rilevare il porto per aguglia,
perché la sonda alle volte ingarbuglia.

[35] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Prefazione di Ermanno Cavazzoni, cura di Giuliano Innamorati. Milano, Feltrinelli, 1995.

> Morto è Turpino e seppellito e pianto,
> tanto ch'io temo nella prima vista
> di non uscir fuor del cammino alquanto,
> ché mi bisogna scambiar timonista,
> e nuova cetra s'apparecchia e canto;
> ma perché volteggiando pur s'acquista,
> forse che in porto condurrem la nave
> di ricche merce ponderosa e grave:
>
> sí ch'io ricorro al mio famoso Arnaldo,
> che m'accompagni insino al fine e scorga
> tanto ch'io ponga in quïete Rinaldo,
> e la sua destra mano al timon porga.
>
> (*Morgante*, XXVIII, 24, 25 e 26, 1-4)

In quest'ultimo esempio, all'interno di una straordinaria *variatio* sulla metafora della narrazione come una barca, che in questo caso è senza nocchiero, è la voce dell'autore storico, di Pulci, a irrompere dichiarando, morto Turpino, cioè esauritasi la propria (peraltro immaginaria) fonte, di essere alla ricerca di un nuovo timoniere, coniugando questa dichiarazione ad una difesa della propria tecnica narrativa, "volteggiando pur s'acquista". È cosí che riuscirà a condurre a termine la narrazione (che ora si rivela come una nave carica di "merce ponderosa e grave"), facendosi accompagnare da Arnaldo, un'altra fonte immaginaria. E a questo punto è invece Rinaldo, un personaggio della narrazione, a materializzarsi sulla scena della metafora: ed è un narratore onnisciente colui che dichiara la sua intenzione di porlo "in quïete", mettendo "la sua destra mano", fisicamente, al timone, che però è un timone metaforico: la conclusione della narrazione.

La tecnica compositiva di Pulci, con l'irruzione della voce dell'autore storico in certi punti della narrazione, costituisce quindi un precedente anche per le dichiarazioni di poetica, autodifese, commenti autobiografici personali e analisi del proprio contesto storico che, cosí frequenti nel *Furioso*, costituiscono un aspetto fondamentale del tono del poema, e della cosiddetta "ironia" ariostesca:

> Pulci's work on the Morgante and its continuations over more than twenty years effectively created a new genre of narrative poetry, characterized by the presence in the text of a self-aware narrator able to exploit his relationship with his material and with his audience, resulting in a high level of topicality, verbal humour and parody.[36]

[36] Mark Davie, *Half-serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*. Dublin, Irish Academic Press, 1998, p. 27.

Il *Furioso*, il *Morgante*, Boiardo e la tradizione canterina: aspetti lessicali e stilistici

Gli esempi che presento qui hanno in comune una relazione con l'*Innamorato*[37] e con la tradizione canterina che nel dettato ariostesco sembra filtrata dallo stile pulciano. Pulci utilizza l'espressione "che tutto il mondo avea poi vile" (in cui "tutto il mondo" è un francesismo da *tout le monde*, riferendosi a persone) per caratterizzare Orlando. Ariosto la riscrive come "che tutto il mondo vilipende", utilizzandola sia a proposito di Mandricardo (quando irrompe sulla scena del Furioso, col rapimento di Doralice) che di Marfisa, due personaggi simili in quanto ad arroganza e impulsività:

Morgante X, 92. 3-6 Orlando, ch'era e discreto e gentile, ma molto fier quand'egli era adirato, tanto che tutto il mondo avea poi vile, a Carlo tutto il fatto ha raccontato.	*Furioso* XIV, 41 Colui, che tutto il mondo vilipende, disegna di veder tosto la pruova *Furioso* XXXVI, 51, 1-6 Ruggier non cessa: or l'una or l'altra prende per le man, per le braccia, e la ritira; e tanto fa, che di Marfisa accende contra di sé, quanto si può piú, l'ira. Quella che tutto il mondo vilipende, alla amicizia di Ruggier non mira.

Invece nell'*Innamorato* "tutto il mondo" non si coniuga con "aver vile" ma con "stimare niente": "che tutto il mondo stimava niente", "che tutto il mondo non stimava un asso". Cosí nella *Spagna*, XXXI, 37, 2 "che tutto il mondo un bisante non curi".

Il *topos* che descrive dei guerrieri in duello come leoni è presente nel *Morgante* (Morgante contro Vegurto):

> E' non si vide mai lïoni irati
> mugghiar sí forte o far sí grande assalto,
> né due serpenti insieme riscaldati:
> sempre l'accetta o 'l battaglio è sú alto;
> alcuna volta invano eron cascati
> i colpi e fatta una buca allo smalto.
> (*Morgante* X, 150, 1-6)

Ariosto riprende le fila di questo episodio dall'*Innamorato*, raccontandone la continuazione; ne riprende pure la similitudine, ma sintassi, lessico e le parole in rima assalto / alto sono chiaramente una evocazione del *Morgante*.

[37] Tutte le citazioni dell'*Orlando innamorato* vengono dall'edizione a cura di Giuseppe Anceschi. Milano, Garzanti, 1978.

Innamorato II, 2, 1-6 Chi vedesse nel bosco duo leoni Turbati, ed a battaglia insieme appresi, O chi odisse ne l'aria duo gran troni Di tempeste, rumore e fiamma accesi, Nulla sarebbe a mirar quei baroni, Che tanto crudelmente se hanno offesi;	*Furioso* I, 62, 1-6 Non si vanno i leoni o i tori in salto a dar di petto, ad accozzar sí crudi, sí come i duo guerrieri al fiero assalto, che parimente si passar li scudi. Fe' lo scontro tremar dal basso all'alto l'erbose valli insino ai poggi ignudi;

Nel *Morgante* —cosí come nella *Spagna in rima* e nell'*Innamorato*— si usa sempre "ballo" col significato di "battaglia, duello", attestato anche nel *Furioso*. L'espressione "entrare in ballo / uscir (fuor) di ballo" si ritrova due volte nel *Furioso* già con il valore metaforico piú generale, mantenuto nell'espressione dell'italiano standard attuale "tirare in ballo". L'espressione "saltare in ballo / saltare fuor del ballo" sembra però coniata da Pulci; Ariosto la riutilizza metaforicamente, regolarizzandone la forma linguistica in "entrare in / uscire fuor di ballo":

Morgante IX, 57 Noi vedemo Rinaldo, o fu il cugino, in mezzo un cerchio saltar col cavallo; quivi era tutto il popol saracino, e non potemo tanto contastallo che pose in groppa un altro paladino ch'era assediato, e saltò fuor del ballo. XXVI, 56 e se non fusse che trasse il cavallo quando e' sentí che il pennacchio lo tocca, sí che, traendo, aiutava rizzallo, era la corda rasente alla cocca. Avino intanto saltava nel ballo:	*Furioso* X, 39 E di lor una s'accostò al cavallo per la staffa tener, che ne scendesse; l'altra con una coppa di cristallo di vin spumante, piú sete gli messe: ma Ruggiero a quel suon non entrò in ballo; XXIV, 3 Ben mi si potria dir: - Frate, tu vai l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. - Io vi rispondo che comprendo assai, or che di mente ho lucido intervallo; ed ho gran cura (e spero farlo ormai) di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:

È spesso in episodi e temi presi dall'*Innamorato* che Ariosto riecheggia il *Morgante* per aspetti linguistici specifici (espressioni, modi di dire, locuzioni fisse, rime), quasi a *temperare* lo stile boiardesco con quello pulciano, piú sanguigno ed espressivo: inoltre va osservato che rispetto ai ferraresi Boiardo e Ariosto la lingua del *Morgante* è pur sempre il toscano, anche se non esattamente quello di Petrarca e del Boccaccio tragico prescritto dalla proposta bembiana accettata nell'ultimo *Furioso*. E non a caso il *Morgante* è stato in-

dividuato come una fonte dominante nei *Cinque Canti*[38] e nelle commedie, *Il negromante* in particolare.[39]

Nell'ultimo esempio di questa sezione, il punto di partenza è il celeberrimo verso dantesco "di qua di là di sú di giú li mena" (*Inferno* V, 43).

Se la semplice combinazione "di qua di là" è comunissima sia nella *Spagna* che nel *Morgante*, nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, quella piú complessa "di qua di là di su di giú" non compare nell'*Innamorato* e la troviamo una volta nella *Spagna*, XIII, 23, 4-5: "L'uno con l'altro molti colpi dava / In qua, in là, in su, in giú, da parte" ed una nel *Morgante*, XIX, 81, 5-8: "Margutte in giú e 'n sú, di qua, di là / dell'acqua va cercando il me' che può, / tanto che pur trovava un fossatello, / e d'acqua presto n'empieva il cappello".

Se nella *Spagna* l'espressione descrive, sulla scorta dantesca, il caos della battaglia, è interessante osservare che nel *Morgante* l'unica volta che si usa quest'espressione emerge inoltre la connotazione di labirinto, di sforzo frustrato, di vanità della ricerca; ed è questa connotazione ad essere ripresa e amplificata nel *Furioso*. Si tratta di un caso in cui una memoria intertestuale "stratificata" (l'*Inferno*, la *Spagna*, il *Morgante*) diventa, per mezzo della ripetizione e della *variatio*, memoria interna del poema.

Furioso, I, 13, 7-8
Di sú di giú, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera

IV, 44
Ruggier, Gradasso, Sacripante, e tutti
quei cavallier che scesi erano insieme,
chi di sú, chi di giú, si son ridutti
dove che torni il volatore han speme

XII
10, 5
Di su di giú va il conte Orlando e riede
18, 5
Di su di giú va molte volte e riede
19, 1-2
Poi che revisto ha quattro volte e cinque
di su di giú camere e logge e sale
29, 3
di su di giú, dentro e di fuor cercando
79, 1-2

[38] Alberto Casadei, "The History of the *Furioso*", Donald Beecher, Massimo Ciavolella e Roberto Fedi, ed., *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*. Toronto, Toronto University Press, 2003, p. 65.

[39] April D. Weintritt, *Pulci's Transgressive Poetry and Two Sixteenth-Century Comedies*. M. A. dissertation, University of Carolina at Chapel Hill, 2012.

Lo cercò tutto per vie dritte e torte
invan di su e di giú, dentro e di fuore

XX, 90, 1-2
Di qua di là, di su di giú smarrita
surge la turba, e di fuggir procaccia

XXII, 15, 7-8
e senza frutto alcun tutto quel giorno
cercò di su di giú, dentro e d'intorno

XXIV, 14, 1
Di qua, di là, di su, di giú discorre

XXIV, 2
Vari gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giú, chi qua, chi là travia.

Tutte le *variationes* di quest'espressione, intera o smembrata, spesso accompagnate dall'avverbio "invano", hanno una connotazione legata da una parte all'infruttuosità di uno sforzo o una ricerca e dall'altra al carattere labirintico dello spazio dove si svolge la ricerca. Non è quindi un caso che nel canto XII, dedicato quasi per intero al palazzo fatato di Atlante, essa si ripeta senza sosta, amplificata a volte con "dentro e fuori" a proposito di Orlando, e poi di Bradamante, gli amanti frustrati. La stessa idea di labirinto si ritrova nel canto XXII, riferita ad Astolfo, anche lui nel palazzo di Atlante, ed associata a una *variatio* di "invano": "senza frutto". Ed il pazzo Orlando "di qua, di là, di su, di giú discorre", mentre nell'*incipit* del XXIV canto, in piena esplosione della pazzia di Orlando è da notare la *variatio* con il "chi" e l'inversione dell'ordine: prima su e giú, poi qua e là. Nel canto XX questa locuzione si usa per descrivere il movimento di una turba smarrita, e nel canto I per descrivere l'errare di Angelica.

Stilemi e parole spia del mondo pulciano

Pulciana è l'apostrofe[40] "Ditemi un poco", assente nell'*Innamorato* e nella *Spagna*:

[40] Sulle apostrofi pulciane, si veda M. Olsen, art. cit., p. 40.

Morgante II, 6 Ditemi un poco, caro padre mio, per che cagion voi vi facesti frate e non prendesti la lancia come io e tante gente che di noi son nate? II, 42. Orlando, come e' giunse, gli domanda: -Ditemi un poco, perché v'azzuffate?	*Furioso* XXVIII, 79 Ditemi un poco: è di voi forse alcuno ch'abbia servato alla sua moglie fede?

"Bertuccia" è un lemma usatissimo da Pulci, un caratteristico e comico marchio di fabbrica. Non ve n'è traccia nella *Spagna in rima*, un cantare molto diffuso, sicuramente presente a Pulci, che uso come campione di raffronto, né nei *Reali di Francia*, un diffusissimo romanzo cavalleresco del XV secolo,[41] e men che meno nell'*Innamorato*. Oltre alla famosa e frequente "orazïon de la bertuccia" (bestemmia), e all'espressione gergale messa in bocca a Margutte "o non so far la berta o la bertuccia" (XVIII, 122, 6), che si riferisce alla capacità di barare al gioco dei dadi, è importante ricordare che Margutte muore di risa dopo aver visto una bertuccia che infila e sfila i suoi stivali, che Morgante gli aveva sottratto. Pulci utilizza inoltre la bertuccia come una similitudine offensiva, che mette in bocca al pagano Mattafolle per insultare Berlighieri: "ché tu mi pari una bertuccia in zoccoli" (VIII, 74, 8).

Nel XXI canto del *Furioso* fa la sua apparizione la laida vecchia Gabrina, che passerà di mano in mano come un castigo e finirà impiccata: una storia carnevalesca, comica e fosca al tempo stesso, con al centro il *topos* comico, sviluppato anche nell'iconografia, della vecchia vestita e acconciata come una giovane.[42] Ariosto le riserva la parola tutta pulciana "bertuccia", in una comica similitudine, riecheggiando in questo episodio quello fortemente espressionistico, caricaturale e carnevalesco della morte di Margutte.

[41] Purtroppo non ho potuto avere in mano l'*Orlando* mediceo, riconosciuto, anche se non senza polemica, come una fonte diretta di Pulci; ma la superiorità stilistica, lessicale, sintattica e metrica del *Morgante* rispetto alle sue fonti è già stata ampiamente mostrata da critici come Remo Ceserani, "L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'*Orlando*", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 135 (1958), pp. 174-214.

[42] Per l'iconografia del motivo misogino e caricaturale della vecchia brutta ed elegante (e quindi ridicola), si veda per esempio *La Duchessa brutta*, un dipinto di Quentin Massys del 1513, conservato alla National Gallery di Londra, basato probabilmente su una caricatura di Leonardo o su un disegno di Wenceslaus Hollar.

Morgante XVIII, 147 Ridea Morgante sentendo e' si cruccia. Margutte pure alfin gli ha ritrovati, e vede che gli ha presi una bertuccia, e prima se gli ha messi e poi cavati. Non domandar se le risa gli smuccia, tanto che gli occhi son tutti gonfiati e par che gli schizzassin fuor di testa; e stava pure a veder questa festa. 148 A poco a poco si fu intabaccato a questo giuoco, e le risa cresceva, tanto che 'l petto avea tanto serrato che si volea sfibbiar, ma non poteva, per modo e' gli pare essere impacciato. Questa bertuccia se gli rimetteva: allor le risa Margutte raddoppia, e finalmente per la pena scoppia; 149 e parve che gli uscissi una bombarda, tanto fu grande dello scoppio il tuono. Morgante corse, e di Margutte guarda dov'egli aveva sentito quel suono, e duolsi assai che gli ha fatto la giarda, perché lo vide in terra in abbandono; e poi che fu della bertuccia accorto, vide ch'egli era per le risa morto.	*Furioso* XX, 119 Non poté, ancor che Zerbin fosse irato, tener, vedendo quella vecchia, il riso; che gli parea dal giovenile ornato troppo diverso il brutto antiquo viso; ed a Marfisa, che le venía a lato, disse: - Guerrier, tu sei pien d'ogni aviso, che damigella di tal sorte guidi, che non temi trovar chi te la invidi. 120 Avea la donna (se la crespa buccia può darne indicio) piú de la Sibilla, e parea, cosí ornata, una bertuccia, quando per muover riso alcun vestilla; ed or piú brutta par, che si coruccia, e che dagli occhi l'ira le sfavilla: ch'a donna non si fa maggior dispetto, che quando o vecchia o brutta le vien detto.

Nell'esempio del *Morgante*, "risa" —con la *variatio* iniziale "ridea"— è una vera e propria parola chiave, ripetuta tre volte in un vertiginoso *climax*; nell'esempio del *Furioso* la *variatio* di questa parola, "il riso", è sí presente solo una volta, ma in fine verso, cioè in rima. Indice dell'evocazione è anche il riferimento alla bertuccia, che nel *Morgante* è ridicola perché si sfila e riinfila gli stivali, mentre nel *Furioso* la comparazione di Gabrina è con una bertuccia "quando per muover riso alcun vestilla".

Nel *Morgante* si menzionano anche babbuini e scimmie, di nuovo in una similitudine estremamente comica: per vincere due giganti Malagigi fa apparire un personaggio simile a Margutte e quindi soprannominato Marguttino, che danza oscenamente come un babbuino, in una scena estremamente carnevalesca. Una semplice parola, "bertuccia", si presta cosí ad evocare l'intero mondo comico pulciano.

Il tema del "doppio scorno"

Nel cantare VII del *Morgante*, Ulivieri viene disarcionato da Manfredonio al cospetto di Meredïana, una delle molte donzelle-guerriere presenti nel *Morgante*, e avvampa di vergogna, specialmente perché lei (che prima ride fra sé)

"per gentilezza" gli si accosta per offrirgli di aiutarlo a risalire in arcione, e ciò provoca un "doppio scorno", consolandolo con le sue sagge parole:

> Disse la dama: — Tu ricascherai,
> se tu combatti, cento volte e cento;
> e sempre avvenir questo troverrai
> a cavalier che sia di valimento:
> usanza è in guerra cascar del destriere;
> ma chi si fugge non suol mai cadere.
>
> (*Morgante*, VII, 68, 3-8)

Come se non bastasse, Meredïana dichiara di voler sfidare a duello Manfredonio per vendicare Ulivieri, che non può fare a meno di arrossire di nuovo.

Questo episodio sembra essere ben presente ad Ariosto quando, nel primo canto, un cavaliere "dal bianco pennoncello" sfida a duello Sacripante (proprio mentre questi si apprestava a cogliere "la fresca e matutina rosa" di Angelica), uccide il suo cavallo che cade, intrappolando Sacripante sotto di sé, e sprona via sdegnoso. È Angelica a liberarlo dal peso del cavallo, ad aiutarlo a rialzarsi ed a confortarlo con parole che ricordano quelle di Meredïana:

> Deh! (diss'ella) signor, non vi rincresca!
> che del cader non è la colpa vostra,
> ma del cavallo, a cui riposo ed esca
> meglio si convenia che nuova giostra.
> Né perciò quel guerrier sua gloria accresca
> che d'esser stato il perditor dimostra:
> cosí, per quel ch'io me ne sappia, stimo,
> quando a lasciare il campo è stato primo.
>
> (*Furioso*, I, 67)

È l'arrivo di un messo a svelare l'identità del cavaliere dal bianco pennoncello: si tratta di una donna, la guerriera Bradamante, che qui fa la sua prima apparizione nel poema, ignara vendicatrice di una ignara Angelica.

Sia nel *Morgante* che nel *Furioso* la dama amata dal protagonista è testimone del disonorevole disarcionamento e le tocca aiutare il cavaliere ad alzarsi e confortarlo (ed è ciò che in entrambi i casi provoca un doppio scorno). Però nel *Morgante* è sempre la stessa donna, la guerriera Meredïana, a sfidare a duello Manfredonio per vendicare Ulivieri; nella *variatio* tematica del *Furioso* non solo è una donna il testimone dello scorno e la salvatrice che dispensa generosamente a Sacripante la sua saggezza cavalleresca (quando non sa che invece avrebbe potuto esserne la vittima), ma egli si trova paradossalmente disarcionato da un'altra donna, la guerriera Bradamante, che, cosí facendo, salva l'ignara Angelica e la vendica, senza però esserne consapevole.

Sia nell'episodio pulciano (VII, 57-69) che in quello ariostesco (I, 64-71) c'è una forte corrispondenza tematica e di parole chiave: la presenza e lo sguardo della donzella, in Pulci "Ed ogni cosa la donzella vide", in Ariosto "Angelica presente al duro caso"; la reazione fra cortese e divertita della donzella, in Pulci "e fra se stessa di tal colpo ride.", "Per gentilezza allor quella fanciulla / se gli accostava e diceva: — Ulivieri, / rimonta, vuoi tu aiuto? in sul destrieri", "Meredïana pigliava la briglia, / dicendo: -Monta, cavaliere adorno", in Ariosto "sua donna poi / fu che gli tolse il gran peso d'adosso", "Mentre costei conforta il Saracino"; i discorsi delle donzelle (citati *supra*); il tema della perdita della fama, e dell'onore, nel *Morgante* "caduto son dirimpetto alla dama, / donde ho perduto il suo amore e la fama", e nel *Furioso* "tu dei saper che ti levò di sella / l'alto valor d'una gentil donzella. [...] fu Bradamante quella che t'ha tolto / quanto onor mai tu guadagnasti al mondo"; la fenomenologia della vergogna, nel *Morgante* Ulivieri "mena vampo / e per dolore il cor se gli divide", "Non domandar se questo il cor gli tocca", "Or questo fu ben del doppio lo scorno, / e parve fuoco la faccia vermiglia: / are' voluto morire in quel giorno", "e per dolor dubitò sanza fallo / non poter risalir sopra il cavallo", "Ulivier tutto arrossí, come fanno / gli amanti presso alla dama, il visaggio"; "Io vorrei esser morto veramente / quand'io cascai che tu v'eri presente"; nel *Furioso*, Sacripante "Sospira e geme, non perché l'annoi / che piede o braccio s'abbi rotto o mosso, / ma per vergogna sola, onde a' dí suoi / né pria né dopo il viso ebbe sí rosso:", "Muto restava", "il Saracin lasciò poco giocondo, / che non sa che si dica o che si faccia, / tutto avvampato di vergogna in faccia", e infine "tacito e muto: / e senza far parola, chetamente", ma è ciò che segue, solo nella *variatio* ariostesca, a sintetizzare l'effetto finale del paradosso: "tolse Angelica in groppa, e differilla / a piú lieto uso, a stanza piú tranquilla".

Se il fedele Ulivieri, amante corrisposto di Meredïana, pur vergognoso accetta che la donna lo vendichi sfidando a duello Manfredonio: "Disse Ulivier: — Se cosí ti contenti, / che poss'io dir, se non ch'io affermo e lodo?", diversi sono gli esiti dello scorno nel *Furioso* descritti in due intere ottave, una al principio dell'episodio, che descrive l'effetto del disarcionamento con una efficacissima similitudine:

> Qual istordito e stupido aratore,
> poi ch'è passato il fulmine, si leva
> di là dove l'altissimo fragore
> appresso ai morti buoi steso l'aveva;
> che mira senza fronde e senza onore
> il pin che di lontan veder soleva:
> tal si levò il pagano a piè rimaso,
> Angelica presente al duro caso.
>
> (*Furioso*, I, 65)

L'altra ottava, che conclude l'episodio, sintetizza la situazione paradossale del brusco cambio di aspettative sui ruoli sociali, il cui effetto sull'intenzione di Sacripante di cogliere "la fresca e matutina rosa" di Angelica è a dir poco devastante:

71
Poi che gran pezzo al caso intervenuto
ebbe pensato invano, e finalmente
si trovò da una femina abbattuto,
che pensandovi piú, piú dolor sente;
montò l'altro destrier, tacito e muto:
e senza far parola, chetamente
tolse Angelica in groppa, e differilla
a piú lieto uso, a stanza piú tranquilla.
(*Furioso*, I, 71)

Le evidenti corrispondenze tematiche non fanno quindi altro che sottolineare le peculiarità della *variatio* ariostesca. Il tema pulciano del "doppio scorno", che in realtà è triplo in entrambi i casi, è ripreso nel *Furioso* accentuando il carattere paradossale della situazione per mezzo dello sdoppiamento del personaggio femminile (una salvatrice / consolatrice che non sa che sarebbe stata stuprata; una disarcionatrice / vendicatrice che non sa di esserlo); mentre in Pulci Ulivieri, amante sincero di Meredïana, vorrebbe morire di vergogna, lo scorno di Sacripante gli impedisce, crucialmente, di mettere in atto il suo disegno e "cogliere la rosa" di Angelica. In entrambi i casi la comicità è comunque dovuta al cambiamento delle aspettative sul ruolo sociale delle donzelle e dei cavalieri.

L'episodio della pazzia di Orlando, Il *Morgante* e la *Sferza dei villani*

La *Sferza dei villani è* un testo giullaresco della seconda metà del XV secolo, anonimo, di livello medio-basso ma sicuramente prodotto in un ambito colto, cortigiano, che sviluppa il *topos*, caratteristico della letteratura borghese italiana dall'età comunale fino a tutto il XVII secolo, della bestialità dei villani. L'ottava II è evidentemente una fonte per Pulci, Boiardo e Ariosto:

E come d'Ecco la voce rimbomba
in ville in valle, dov'altri lo chiama,
Eco faccia i miei versi eguali a tromba,
che risuoni per tutto la lor fama,
de' rustichi crudeli in ogni tomba,
e menagli in disgratia di chi gli ama:

perchè ogni piacere e cortesia
che si fa lor tutto è gittato via.[43]

Confrontiamola adesso col *Morgante,* l'*Innamorato* e il *Furioso*:

Morgante XIX, 14 Credo ch'ancora ogni selva rimbomba dov'io passai, quando costui per terra mi strascinava insino a questa tomba; e s'alcun satir pietoso quivi erra, questo peccato so ch'al cor gli piomba, o se giustizia l'arco piú disserra. Omè, che mi graffiò piú d'uno stecco, tal che risuona ancor del mio pianto Ecco!	*Innamorato* II, IX, 39 Ma poi che indarno assai fu riprovato, Né carco puote uscir di quella tomba, Trasse la sedia contra di quel fiato Che dalla porta a gran furia rimbomba. La sedia d'ôr, di cui sopra ho parlato, Sembrava un sasso uscito de una fromba, Benché è seicento libbre, o poco manco: Cotanta forza avea quel baron franco.
V, 60 tanto che l'aria e la terra rimbomba e si sentiva un suon fioco e interrotto come quando esce il sasso della fromba: are' quel colpo ogni adamante rotto; giunse in sul masso sopra della tomba e féssel tutto come un cacio cotto; partí il cervello e 'l capo e 'nsino al piede al crudel mostro; e sciocco è chi nol crede.	*Furioso* XXIV, 8 Già potreste sentir come ribombe l'alto rumor ne le propinque ville d'urli e di corni, rusticane trombe. e piú spesso che d'altro, il suon di squille; e con spuntoni ed archi e spiedi e frombe veder dai monti sdrucciolarne mille, ed altritanti andar da basso ad alto, per fare al pazzo un villanesco assalto.

Salta agli occhi la parola "rimbomba" della *Sferza*, in fin di verso, ripresa da tutti gli altri testi (in *Furioso*, con la *variatio* "ribombe"), ed in rima con "tromba", ripreso dal *Furioso* con la *variatio* "trombe", mentre nel *Morgante* e nell'*Innamorato* si riprende un'altra rima, "tomba". La rima "fromba", del *Morgante*, viene ripresa sia dall'*Innamorato* che, con la consueta *variatio*, dal *Furioso*, "frombe".

È Pulci l'unico a riprendere il riferimento ad Ecco, ma è Ariosto l'unico a utilizzare la citazione con la stessa intenzione comunicativa dell'originale, in funzione di una descrizione caricaturale e fortemente spregiativa dei contadini: nella *Sferza* i "rustichi crudel", nel *Furioso* il "villanesco assalto" e le "rusticane trombe"; affinché "risuoni per tutto la lor fama" "di ville in valle" nella *Sferza*, e "l'alto rumor" che si diffonde "ne le propinque ville" nel *Furioso*. Invece l'*Innamorato* sembra riecheggiare la stessa funzione della seconda citazione del *Morgante*, quella di mostrare la forza sovrumana di Orlando: il verso boiardesco "sembrava un sasso uscito da una fromba" riprende chiaramente quello pulciano "come quando esce il sasso dalla fromba". Quest'esempio sembra suggerire, oltre all'estrema popolarità della *Sferza*, che la relazione dell'*Innamorato* con questo testo può essere stata mediata da Pulci, mentre

[43] Cito la *Sferza dei villani* nell'edizione di Domenico Merlini, contenuta nell'"Appendice" al *Saggio di ricerca sulla satira contro il villano*. Torino, Loescher, 1894.

Ariosto mostra di aver ben presente —e di dialogare— sia con la *Sferza* che con il testo pulciano, che è il primo dei tre a riprendere la *Sferza*.

Infine bisogna notare che la rima ville / squille del *Furioso* rimanda a *Morgante* IV, 38, 7-8: "cominciono a veder casali e ville / e sopra a' campanil gridar le squille".[44]

Sempre nel canto V del *Morgante*, dopo l'ottava 60 che ho appena presentato, in cui si narra l'uccisione di un mostro da parte di Rinaldo, segue:

Morgante V 61 Le schegge di quel sasso a mille a mille balzorno in qua ed in là, come è usanza, e tutta l'aria s'empié di faville. […] 64 Poi colla punta della spada scrisse: "Nel tal tempo il signor di Montalbano ci arrivò a caso", ed ogni cosa disse, come in quel sasso stava un uomo strano, e come tutto Rinaldo il partisse; ed èvvi ancora scritto di sua mano le letter colla punta della spada; e puossi ancor veder sopra la strada.	*Furioso* XXIII 129 Pel bosco errò tutta la notte il conte; e allo spuntar de la diurna fiamma lo tornò il suo destin sopra la fonte dove Medoro isculse l'epigramma. Veder l'ingiuria sua scritta nel monte l'accese sí, ch'in lui non restò dramma che non fosse odio, rabbia, ira e furore; né piú indugiò, che trasse il brando fuore. 130 Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo a volo alzar fe' le minute schegge.

Il tema del sasso ridotto in schegge compare nell'episodio della pazzia di Orlando, quando il mesto conte distrugge il *locus amoenus* teatro dell'amore di Angelica e Medoro. E mi sembra significativo che nel caso del *Morgante* la distruzione del sasso è in funzione della distruzione di un mostro "reale" da parte di Rinaldo, e, nel secondo, del tentativo di distruggere un *incubo*, un mostro della mente, da parte di Orlando: entrambi "signor di Montalbano", entrambi arrivati in quel luogo per caso. Nel *Furioso* inoltre il sasso è anche uno scritto, e di fatto è proprio lo scritto e non il sasso in sé a causare la reazione di Orlando; nel *Morgante* invece lo scritto, inciso con la spada da Dodone, è successivo all'abbattimento del mostro e serve a ricordare l'avvenimento narrato a futura memoria.

La parola "sasso" è molto presente nell'episodio ariostesco: un esempio per tutti "rimase al fin con gli occhi e con la mente / fissi nel sasso, al sasso indifferente" (XXIII, 111, 7-8), che chiarisce proprio il valore del sasso solo come supporto dello scritto, che è la causa reale della furia di Orlando, cosí come, nell'episodio pulciano, il sasso è solo ciò che contiene il mostro che Rinaldo deve uccidere.

[44] Sull'importanza della rima nell'evocazione intertestuale, si veda Stefano Nicosia, "Spie intertestuali negli *incipit* di alcuni poemi burleschi in ottave tra Cinquecento e Settecento: appunti per una rilettura", in *Esperienze Letterarie*, XXXVIII/2 (2013), pp. 71-86.

Se è vero che quella che è stata definita "l'elegia di Orlando" —(XXIII, 126-128) evoca chiaramente, come osservato già da Ràjna, un raffinato epigramma latino di Michele Marullo (*Epigrammata,* III, XLIV: 4-6: "Non sum non ego quem putas Marullum. / Iam pridem occidit ille nec superstes / carae dissidium tulit Neaerae"), ciò non impedisce affatto ad Ariosto di intrecciare questa coltissima fonte sul tema dell'amore come un cambiamento radicale della personalità che sottrae l'amante a se stesso, "uccidendolo" metaforicamente, trasformandolo in un'altra persona, stravolgendone la mente, con l'evocazione altrettanto chiara di varie ottave del cantare XVI del *Morgante*, in cui assistiamo alla pazzia d'amore di Rinaldo per Antea, che lo ha sfidato a duello: il lungo monologo di risposta di Rinaldo a Orlando, che tenta invano di farlo rinsavire, sembra ben presente ad Ariosto nel descrivere la pazzia di Orlando.

Morgante XVI, 30 "Come hai tu consentito che costei m'abbi cosí rubato da me stesso e transformato cosí tosto in lei, tanto che quel ch'io fui non son piú desso? Ella se n'ha portati i pensier miei: questo non è quel che tu m'hai promesso; e non ti gloriar se col tuo arco per donna sí gentil m'hai preso al varco; 55, 1-4 Io non posso voler, per ch'io non voglio: lasciar costei dunque io non voglio o posso; io non son piú il cugin tuo, com'io soglio, però che questo è mal che sta nell'osso;	*Furioso* I, 2 Dirò d'Orlando in un medesmo tratto cosa non detta in prosa mai, né in rima: che per amor venne in furore e matto, d'uom che sí saggio era stimato prima; se da colei che tal quasi m'ha fatto, che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, me ne sarà però tanto concesso, che mi basti a finir quanto ho promesso. XXIII, 128, 1-4 Non son, non sono io quel che paio in viso: quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra; la sua donna ingratissima l'ha ucciso: sí, mancando di fé, gli ha fatto guerra. XXIV, 1 Chi mette il piè su l'amorosa pania, cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale; che non è in somma amor, se non insania, a giudizio de' savi universale: e se ben come Orlando ognun non smania, suo furor mostra a qualch'altro segnale. E quale è di pazzia segno piú espresso che, per altri voler, perder se stesso? 3, 7-8 ma tosto far, come vorrei, nol posso; che 'l male è penetrato infin all'osso.

Oltre alla rima comune "esso" ed alla parola "promesso", e le due parole in rima "posso" ed "osso", chiare spie di relazione intertestuale, è soprattutto il *topos* dell'amore che spossessa l'amante di sé e la "sentenza peraltro già dif-

fusa nella tradizione volgare":[45] "lasciar costei dunque io non voglio o posso / però che questo è mal che sta nell'osso" (*Morgante* XVI, 55, 1-4) "ma tosto far, come vorrei, nol posso / che 'l male è penetrato infin all'osso" (*Furioso* I, 3, 7-8.).[46]

Questo è un egregio esempio della tecnica ariostesca di evocazione, intreccio e livellamento delle fonti piú disparate all'interno dello stesso episodio, una combinazione funzionale al "tono medio" ariostesco, che normalmente prende le distanze sia dall'eccesso comico che da quello tragico.

La pazzia di Orlando ha caratteri ferini sulla scorta della follia di Tristano, ma anche iperbolici, cioè comici e carnevaleschi, mutuati dalla caratterizzazione di Morgante; per esempio quando, nella sua prima apparizione, sradica gli alberi, proprio come Orlando impazzito:

Morgante I, 26, 1-4 Il terzo, che è Morgante, assai piú fero, isveglie e pini e' faggi e' cerri e gli oppi, e gettagli insin qui, questo è pur vero: non posso far che d'ira non iscoppi. – XIX, 83 Margutte torna, e Morgante trovava che s'avea trangugiato, insino all'osse il lïofante, e' denti stuzzicava con lo schidon del pin dove e' si cosse: tra le gengíe con esso si cercava come s'un gambo di finocchio fosse;	*Furioso* XXIII, 134, 7-8 Quivi fe' ben de le sue prove eccelse, ch'un alto pino al primo crollo svelse: 135 e svelse dopo il primo altri parecchi, come fosser finocchi, ebuli o aneti; e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi, di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti. Quel ch'un ucellator che s'apparecchi il campo mondo, fa, per por le reti, dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche, facea de cerri e d'altre piante antiche.

La similitudine ariostesca per cui Orlando sradica gli alberi "Come fosser finocchi, ebuli o aneti" è una *variatio* di quella pulciana "come s'un gambo di finocchio fosse", riferito però all'uso che fa Morgante di un albero come stuzzicadenti dopo aver divorato da solo un elefante, in una scena iperbolica tipicamente pulciana. Attraverso l'evocazione del mondo del *Morgante*, la pazzia di Orlando si tinge cosí di toni iperbolici, comici e carnevaleschi.

Sempre nel I canto, Morgante riceve in dono dall'abate un bel cavallo, lo monta e lo fa scoppiare per il suo peso. Poi, sebbene Orlando cerchi di convincerlo ad abbandonare il cavallo in quanto inutile, Morgante gli chiede aiuto per caricarselo addosso e lo porta via. Nel canto XXIX del *Furioso* è proprio Orlando pazzo a riservare lo stesso trattamento alla giumenta di Angelica (67-72): prima la sfinisce, poi l'azzoppa, quindi se la carica in spalla, e, "sentendo poi che gli gravava troppo" (*Furioso*, XXIX, 70, 1) cerca di farla camminare ma finisce per trascinarla per una zampa, facendola morire in malo modo;

[45] C. Cabani, art. cit., p. 9.

[46] Anche Blasucci aveva notato la paternità pulciana di quest'espressione (art. cit., p. 209), ma senza vederne la collocazione e il riferimento a tutto il tema della pazzia.

ciononostante “Di trarla, ancorché morta, non rimase” (XXIX, 72, 1), in una straordinaria amplificazione comica dell’episodio pulciano.

Un ulteriore spia di intertestualità è rappresentata dalla parola “giotto”, che compare nel *Furioso* nell’episodio dell’incontro del pazzo con Angelica e Medoro (XXIX, 61: “Come di lei s’accorse Orlando stolto, / per ritenerla si levò di botto: / cosí gli piacque il delicato volto, / cosí ne venne immantinente giotto”)[47] è, nella variante “ghiotto”, parola del *Morgante*, spesso riferita al gigante o a Margutte.

Morgante I, 68 Morgante in su ‘n un prato il caval mena e vuol che corra e che facci ogni pruova, e pensa che di ferro abbi la schiena, o forse non credeva schiacciar l’uova. Questo caval s’accoscia per la pena, e scoppia e in sulla terra si ritruova. Dice Morgante: - Lieva sú, rozzone. - E va pur punzecchiando collo sprone. 69 Ma finalmente convien ch’egli smonte, e disse: - Io son pur leggier come penna, ed è scoppiato; che ne di’ tu, conte? - Rispose Orlando: - Un albero d’antenna mi par’ piú tosto, e la gaggia la fronte. Lascialo andar, ché la fortuna accenna che meco a piede ne venga, Morgante. - Ed io cosí verrò - disse il gigante. […] 71 Disse il gigante: - Io il porterò ben io, da poi che portar me non ha voluto, per render ben per mal, come fa Iddio; ma vo’ ch’a porlo addosso mi dia aiuto. - Orlando gli dicea: - Morgante mio, s’al mio consiglio ti sarai attenuto, questo caval tu non vel porteresti, ché ti farà come tu a lui facesti. 72 Guarda che non facessi la vendetta come fece già Nesso, cosí morto: non so se la sua istoria hai intesa o letta; e’ ti farà scoppiar, datti conforto. - Disse Morgante: - Aiuta ch’io mel metta addosso, e poi vedrai s’io ve lo porto: io porterò, Orlando mio gentile, con le campane là quel campanile. –	*Furioso* XXIX, 67 Non dubitate già ch’ella non s’abbia a provedere; e seguitiamo Orlando, in cui non cessa l’impeto e la rabbia perché si vada Angelica celando. Segue la bestia per la nuda sabbia, e se le vien piú sempre approssimando: già già la tocca, ed ecco l’ha nel crine, indi nel freno, e la ritiene al fine. 68 Con quella festa il paladin la piglia, ch’un altro avrebbe fatto una donzella: le rassetta le redine e la briglia, e spicca un salto ed entra ne la sella; e correndo la caccia molte miglia, senza riposo, in questa parte e in quella: mai non le leva né sella né freno, né le lascia gustare erba né fieno. 69 Volendosi cacciare oltre una fossa, sozzopra se ne va con la cavalla. Non nocque a lui, né sentí la percossa; ma nel fondo la misera si spalla. Non vede Orlando come trar la possa; e finalmente se l’arreca in spalla, e su ritorna, e va con tutto il carco, quanto in tre volte non trarrebbe un arco. 70 Sentendo poi che gli gravava troppo, la pose in terra, e volea trarla a mano. Ella il seguia con passo lento e zoppo; dicea Orlando: - Camina! - e dicea invano. Se l’avesse seguito di galoppo, assai non era al desiderio insano. Al fin dal capo le levò il capestro, e dietro la legò sopra il piè destro;

[47] Quest’aggettivo è anche usato da Ariosto per caratterizzare il personaggio del protagonista, mastro Iachelino, nel *Negromante*, le cui relazioni col *Morgante* sono state messe in luce da Weintritt.

	71 e cosí la strascina, e la conforta che lo potrà seguir con maggior agio. Qual leva il pelo, e quale il cuoio porta, dei sassi ch'eran nel camin malvagio. La mal condotta bestia restò morta finalmente di strazio e di disagio. Orlando non le pensa e non la guarda, e via correndo il suo camin non tarda. 72 Di trarla, anco che morta, non rimase, continoando il corso ad occidente; e tuttavia saccheggia ville e case, se bisogno di cibo aver si sente; e frutte e carne e pan, pur ch'egli invase, rapisce; ed usa forza ad ogni gente: qual lascia morto e qual storpiato lassa; poco si ferma, e sempre inanzi passa. XXX, 11 Cominciò il pazzo a gridar forte: -Aspetta! - che gli venne disio d'andare in barca. Ma bene invano e i gridi e gli urli getta; che volentier tal merce non si carca. Per l'acqua il legno va con quella fretta che va per l'aria irondine che varca. Orlando urta il cavallo e batte e stringe, e con un mazzafrusto all'acqua spinge.

Oltre a una chiara corrispondenza del tema, che è un tema carnevalesco, legato ad una materializzazione del "mondo alla rovescia" nella figura del cavaliere che trasporta il proprio cavallo, e alla parola "giotto", le spie interstestuali sono molte, a cominciare dall'evocazione delle tre parole in rima dell'ottava 72 di Pulci, "morto / conforto / porto" che, nell'ottava 71 di Ariosto presentano la *variatio* "conforta / porta / morta /". Non è poi un caso che una parola pulciana come "mazzafrusto" (in Pulci ne troviamo otto occorrenze —al singolare o al plurale— ed è quasi sempre uno strumento da giganti, mentre non compare mai nell'*Innamorato* né nella *Spagna*) appaia una sola volta nel *Furioso*, in questo stesso episodio (XXX, 11, 8). Inoltre, in XXIX, 72 Ariosto descrive il comportamento del pazzo Orlando, che è molto simile a quello di Morgante e Margutte quando rubano il cibo picchiando gli osti, usando la parola "frutte", che è parola pulciana a doppio senso: "frutta" e "botte":

Io vo' con meco ne venga, Margutte,
e che di compagnia sempre viviamo.
Io so per ogni parte le vie tutte.
Vero che pochi danar ne portiamo;
ma mio costume all'oste è dar le frutte

sempre al partir, quando il conto facciamo;
e ’nsino a qui sempre all’oste, ov’io fusse,
io gli ho pagato lo scotto di busse.
(XVIII, 145)

Nel *Furioso* questa parola compare solo due volte, ma solo qui in un contesto che evoca il mondo del *Morgante*: “Frutte e carne e pan, pur ch’egli invase / rapisce”, riecheggiando inoltre, di questo stesso episodio del Morgante, l’*aenumeratio* “vino, carne e pan” (*Morgante* XVIII, 154).[48]
La caratterizzazione della pazzia di Orlando —“d’uom che sí saggio era stimato prima”— è (anche) una rappresentazione del “mondo alla rovescia”, un fenomeno carnevalesco e pertanto iperbolico, grottesco, comico: Ariosto ha il *Morgante* nell’orecchio, ed è proprio in funzione di un’espressività iperbolica e carnevalesca che se ne evocano passaggi con queste spiccate caratteristiche.

I mostri dell’isola di Alcina, fra suggestioni cartografiche e il *Morgante*

Nel canto VI Ruggiero —avvertito da Astolfo— cerca di evitare la città di Alcina prendendo un aspro sentiero che corre a destra delle ricche mura della città, ma gli si fa intorno una “strana torma” che lo ricaccia indietro: ci ritroviamo di colpo in un’allegoria. Oltre ad ovvi ed evidenti riferimenti danteschi, molte sono le suggestioni di questo passo.
Il XVI secolo è il secolo delle scoperte (e conquiste) geografiche, che sono rese possibili dalle mappe e che nelle mappe si concretizzano, assumono tangibilità: la stessa possibilità di tracciare una mappa implica infatti un *dominio* del territorio. È proprio un geografo, Franco Farinelli, ad identificare la presenza del tema della rappresentazione cartografica nel *Furioso*, e le sue coniugazioni: dal *concetto stesso* di mappa, che ispira la descrizione del castello di Atlante del c. IV —tetragono proprio in quanto bidimensionale–, al nome stesso di Atlante, al valore di certe carte magiche che si rivelano come mappe, all’iconografia, come in questo caso. Infatti, le creature mostruose descritte nel canto VI:

> A farvi caso, sono esattamente quelle che ornavano di norma i bordi delle carte tra Quattro e Cinquecento, cosí fedelmente e puntualmente descritte che si potrebbe con un poco di pazienza risalire in modo alquanto agevole alla mappa o alle mappe (piú probabilmente all’edizione o alle edizioni del

[48] Del resto anche la parola “mazzafrusto” ha una connotazione oscena registrata dal *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, che cita un esempio tratto dal *Trecentonovelle* di Sacchetti, proprio a proposito di un cavallo: “il vostro cavallo ne va drieto una cavalla col mazzafrusto teso” (novella 159).

testo tolemaico -della *Geografia*, NdR-) di cui verosimilmente Ariosto si è servito come di un catalogo.[49]

Ma, trattandosi di una rappresentazione grottesca e carnevalesca, nella descrizione dei mostri Ariosto echeggia anche il passo piú carnevalesco del Morgante, quello della "confessione" di Margutte, intrecciandolo con l'evocazione del piú famoso dei canti carnascialeschi laurenziani, la *Canzona di Bacco*:[50]

Morgante XVIII, 129 Ciò ch'io ti dico non va insino all'effe: pensa quand'io sarò condotto al rue! Sappi ch'io aro, e non dico da beffe, col cammello e coll'asino e col bue; e mille capannucci e mille gueffe ho meritato già per questo o piúe; dove il capo non va, metto la coda, e quel che piú mi piace è ch'ognun l'oda 132 Or queste son tre virtú cardinale, la gola e 'l culo e 'l dado, ch'io t'ho detto; odi la quarta, ch'è la principale, acciò che ben si sgoccioli il barletto: non vi bisogna uncin né porre scale dove con mano aggiungo, ti prometto; e mitere da papi ho già portate, col segno in testa, e drieto le granate. 133 E trapani e paletti e lime sorde e succhi d'ogni fatta e grimaldelli e scale o vuoi di legno o vuoi di corde, *Canzona di Bacco*, 29-34 Questa soma che vien drieto Sopra l'asino, è Sileno: Cosí vecchio è ebro e lieto, già di carne e d'anni pieno; se non può star ritto, almeno ride e gode tuttavia.	*Furioso* VI, 62 Chi senza freno in s'un destrier galoppa, chi lento va con l'asino o col bue, altri salisce ad un centauro in groppa, struzzoli molti han sotto, aquile e grue; ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa; chi femina è, chi maschio, e chi amendue; chi porta uncino e chi scala di corda, chi pal di ferro e chi una lima sorda. 63 Di questi il capitano si vedea aver gonfiato il ventre, e 'l viso grasso; il qual su una testuggine sedea, che con gran tardità mutava il passo. Avea di qua e di là chi lo reggea, perché egli era ebro, e tenea il ciglio basso: altri la fronte gli asciugava e il mento, altri i panni scuotea per fargli vento. 65 Quel mostro lui ferir vuol d'una lancia, ma Ruggier presto se gli aventa addosso: una stoccata gli trasse alla pancia, e la fe' un palmo riuscir pel dosso. Lo scudo imbraccia, e qua e là si lancia, ma l'inimico stuolo è troppo grosso: l'un quinci il punge, e l'altro quindi afferra: egli s'arrosta, e fa lor aspra guerra.

La rappresentazione carnevalesca del mondo alla rovescia si evidenzia anche nei doppi sensi osceni "chi lento va con l'asino e col bue" e "ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa". L'eco del *Morgante* è evidente fin dalle rime in -ue. Inoltre, la rappresentazione del capitano dei mostri ricorda il Sileno ebbro nella

[49] Franco Farinelli, "Ipotesi sul *Furioso*", in Sandro Parmiggiani, ed., L'Orlando furioso. *Incantamenti, passioni, follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*. Catalogo della mostra. Reggio Emilia, Silvana, 2014, pp. 113-127.

[50] Lorenzo De' Medici, "Canzona di Bacco", in Gianfranco Contini, ed., *Letteratura italiana del Quattrocento*. Firenze, Sansoni, 1976, pp. 429-431.

Canzona di Bacco: l'ubriachezza che lo rende instabile, la pienezza del ventre, la cavalcatura, che dal carnevalesco asino di Lorenzo diventa un'esotica e lentissima testuggine, con una tipica *variatio*.

Nello stesso passaggio ariostesco compare il verbo dantesco "arrostarsi" (*Inf.* XV, 39 "Giace poi cent'anni, Sanza arrostarsi, quando il fuoco il feggia")[51] che, assente nell'*Innamorato*, compare cinque volte nel *Morgante*, e piú di una volta nel pulciano *Ciriffo Calvaneo*. Nel *Furioso* questo verbo compare solo qui, in un'ottava dal sapore canterino, che presenta le rime "pancia" e "lancia" —ripetuta come equivocità, giacché la prima volta è l'arma, la seconda il verbo lanciare—, rime che, spesso anche con "Francia", sono frequentissime sia nella *Spagna* che nel *Morgante*, mentre appaiono una sola volta nell'*Innamorato*, e con una diversa funzione. Nel *Furioso* la rima pancia / lancia / Francia è frequente, e "pancia" appare quasi sempre a fine verso, evocandone quindi, con "vischiosità", le rime.

Ancora un testo giullaresco: il *Cantare dei cantari*

Il *Cantare dei cantari* è un testo giullaresco del XIV-XV secolo (datato fra 1380 e il 1420), pubblicato da Pio Rajna ben prima del suo monumentale lavoro sulle fonti del *Furioso*,[52] dove non viene neppure menzionato. Si tratta di un vanto: un catalogo di tutto ciò che il giullare afferma di essere in grado di eseguire. Sia dal punto di vista linguistico che stilistico, è un testo che si distacca notevolmente dalla stragrande maggioranza dei testi giullareschi: la lingua è un toscano piuttosto regolare, la sintassi complessa e lo stile raffinato.

Ariosto sembra averlo presente; il verso 434, "Dirò di Spagna la 'mpresa mortale",[53] sembra imitato nel "Dirò d'Orlando in un medesmo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima" (*Furioso*, I, 2, 1-2), con la *variatio* dell'*enjambement*: questa struttura sintattica ("Dirò di..." in *incipit* di ottava) non si ritrova né in Boiardo né in Pulci né nella *Spagna*.

Nel *Cantare* la presenza del cantastorie è molto forte, e mi sembra che la voce dell'autore si possa analizzare proprio sulla falsariga di quanto proposto da Olsen: non è questa la sede adeguata, ma credo che un'analisi accurata di questo peculiare testo giullaresco possa riservare delle sorprese.

[51] Blasucci (art. cit., pp. 209-210) aveva notato questa parola come una ripresa dantesca e pulciana in Ariosto, ma non è necessario concludere —come Blasucci— che in questo passo Dante è ripreso attraverso la mediazione pulciana: si tratta di un ennesimo caso di "contaminazione" delle fonti, di evocazione "stratificata", tipica del *Furioso*.

[52] Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti. A cura e con presentazione di Francesco Mazzoni. Firenze, Sansoni, 1975.

[53] Cito dall'edizione di Rajna *apud* Tito Saffioti, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano, Xenia, 1990, p. 491.

Conclusioni

La somiglianza della voce narrante ariostesca con quella pulciana piuttosto che con quella boriardesca, definita come un'affinità al livello della pragmatica del testo, cioè relativa alla relazione concreta dell'autore e del suo narratore con la propria materia, da una parte, e col proprio pubblico, dall'altra, si configura come un aspetto di *modernità* del dettato cavalleresco introdotta da Pulci e perseguita anche e naturalmente da Ariosto, una modernità che colloca questi due testi al di sopra della massa del materiale precedente.

Blasucci, considerando l'enumerazione sia lessicale che sintattica come una cifra comune alla tradizione canterina, al *Morgante* —in cui essa "diventa un principio compositivo, un modo di appropriazione e insieme di ricreazione del reale"–,[54] all'*Innamorato*, al *Mambriano* e al *Furioso*, analizza la modalità stilistica delle strutture enumeratorie nel *Morgante* e nel *Furioso*, individuando nello stile pulciano un'"espressività ascendente", che colloca le parole esotiche, o comunque lessicalmente o fonicamente espressive, a fine verso, rallentando il ritmo dell'ottava, e in quello ariostesco un'"espressività discendente", che tende a smorzare la forza espressiva di queste parole inserendole in un montaggio che risente della "numerosità" petrarchesca, risolvendole nel ritmo piú complesso del verso e dell'ottava. Ma sulla funzione di questa struttura si limita a concludere che all'accumulazione pulciana, lessicale e giustappositiva, corrisponde l'enumerazione ariostesca come fatto metrico, come un ritmo all'interno dell'organizzazione dell'ottava:[55] modalità e funzioni interamente stilistiche, quindi, non discorsive, non argomentative né tematiche.

In questo studio ho identificato nel *Furioso* alcuni echi intertestuali lessicali e stilistici del *Morgante* che spesso si intrecciano a riprese boiardesche —come una loro riscrittura toscana— ricollegandosi anche alla tradizione canterina, sulla scorta del lavoro di Blasucci. Per questo tipo di esempi vale la pena citare un'acuta distinzione di Cabani all'interno dell'intertestualità ariostesca: Cabani sottolinea che la relazione non solo con l'*Innamorato* ma anche con la lirica boiardesca,[56] è peculiarmente di occultamento, in opposizione alla relazione di allusione che presiede all'intertestualità ariostesca in generale. Lo stesso succede con Ovidio —narratore "ironico", distaccato dalla propria materia—, che nelle *Metamorfosi* opera una trasgressione del modello epico: sono ovidiane "le strategie retoriche, di modalità proprie del narrare e, soprattutto, di un atteggiamento 'ironico', cioè distanziato dagli eventi, ottenuto

[54] L. Blasucci, *op. cit.*, p. 217.
[55] *Ibidem*, pp. 219-221.
[56] C. Cabani, art. cit., p. 22.

anche grazie alla costante 'riduzione' di ogni genere di adesione emotiva".[57] Il ruolo ovidiano di *praeceptor amoris* è assunto come proprio da Ariosto, e perciò si può affermare che "Ariosto non allude a Ovidio, ma lo usa come usa Boiardo".[58]

Ma se ricerchiamo la *funzione*, il *senso* della presenza del *Morgante* nel *Furioso*, li ritroviamo in passaggi in cui l'evocazione pulciana è un ipotesto fondamentale e pervasivo, in episodi complessi come quello della pazzia di Orlando, in cui il *Morgante* viene intrecciato con fonti classiche (in particolare per i *topoi*) come Virgilio, Ovidio e in minor misura Orazio e Catullo, con fonti volgari illustri come Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Bembo, Marullo,[59] ma anche con fonti giullaresche, come la *Sferza dei villani* ed il *Cantare dei cantari*. Se è già stato osservato che le fonti moderne sembrano in generale piú produttive e pregnanti rispetto a quelle classiche, non limitandosi ai *topoi* letterari ma riferendosi a concetti significativi per la narrazione, ciò vale anche per la ripresa del *Morgante*, che spesso evoca interi mondi intertestuali. È con una funzione comica, grottesca e carnevalesca che se ne riprendono tanto aspetti tematici, istanze implicite e aspetti simbolici quanto aspetti lessicali e sintattici ed elementi stilistici, rime e ritmi.

Massimo Colella ha individuato l'iperbole come "una struttura portante del Morgante, sia per quanto concerne l'iperbole come figura retorica propriamente detta immediatamente riconoscibile anche al di fuori del contesto, sia per quanto riguardo l'iperbolicità di un passaggio narrativo".[60] Ed in effetti la funzione prevalente delle piú evidenti riprese pulciane in Ariosto sembra essere simbolica: comica, carnevalesca —e quindi iperbolica per definizione. Il "mondo alla rovescia" pulciano irrompe nella caratterizzazione della pazzia di Orlando e nella ridda dei mostri dell'isola di Alcina. Delle istanze implicite, sottese al testo, sono riprese dialetticamente nel sottile gioco di corrispondenze e differenze nell'episodio del "doppio scorno", in cui l'evocazione di un episodio pulciano è il punto di partenza per la creazione di un nuovo senso, di una ulteriore sfumatura paradossale.

Certe parole pulciane, come "bertuccia", "mazzafrusto", "giotto", appaiono una sola volta nel *Furioso* ma sempre in contesti altamente significativi, ed hanno perciò un formidabile potere evocativo. Altre chiare spie di intertestuali-

[57] *Ibidem*, p. 24.

[58] *Ibidem*, p. 25.

[59] Sabina Longhitano, "Un estudio preliminar sobre las fuentes del episodio de la locura de Orlando: su significado e interpretación en el marco de la poética ariostesca y de la cultura humanista y renacentista", in *Anuario de Letras Modernas*, 16 (2012), p. 21.

[60] Massimo Colella, "L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte (*Morgante*, XVIII, 188-200)", in *Studi Rinascimentali*, 11 (2013), p. 52.

tà si trovano nella ripresa di rime —o delle parole in rima-, e di parole-chiave, di strutture sintattiche e similitudini.

Le piú evidenti e significative spie intertestuali fra il *Morgante* ed il *Furioso* mi pare insomma abbiano la funzione di evocare un intero mondo, quello pulciano, collocandolo dialetticamente all'interno del tessuto discorsivo del poema e della trama intertestuale che lo percorre.

La relazione di Ariosto con il *Morgante* si configura quindi come altrettanto complessa e spregiudicata che con le fonti piú canoniche. Non c'è limite a questo dialogo e implicito confronto, che apporta polifonia al poema ariostesco, una molteplicità di visioni della realtà, spesso contrapposte o che differiscono in aspetti cruciali.

Tempestades marítimas y naufragios en *Orlando furioso*

YORDI ENRIQUE GUTIÉRREZ BARRETO†
Universidad Nacional Autónoma de México

El mar es uno de los temas abordados de manera constante desde inicios de la expresión literaria hasta nuestros días. Entre las razones de este éxito se puede mencionar su presencia cotidiana en el vivir y acontecer del hombre y, a la vez, en su naturaleza simbólica ambivalente, ya sea presentando un sentido positivo o negativo:

> Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte.[1]

En el siglo XVI esta ambivalencia se conserva: es el medio principal de comunicación, conquista y crecimiento económico; pero al mismo tiempo es un espacio lleno de peligros y sorpresas.[2] Así, el mar representa para la mentalidad de la época el espacio de nuevas oportunidades y esperanzas, pero también el de las adversidades y la muerte, pues es el espacio donde se encuentran las tempestades marítimas y los naufragios literarios. Además, este aspecto negativo tendrá un mayor arraigo en las reflexiones de este período histórico. Una de las primeras características negativas del mar —y quizá la razón de ser de los otros problemas— radica en que, si bien se pueden surcar sus aguas, el precio es la disminución de la libertad. En este sentido Fray Antonio de Guevara, en su *Arte de marear*, publicado en 1539, dice que "a todos los que en ella entran les quita la juridición, y ninguno es poderoso para mudar a ella la condición".[3] Del mismo modo, considerando al mar como el espacio de la muerte, se expresa de la siguiente forma sobre el mar, mostrando para ello un catálogo de todos sus peligros:

[1] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, *s. v.* mar.

[2] Lorena Uribe Bracho, *El amor como travesía marítima: la evolución de un tópico en el soneto renacentista y barroco*, tesis. México, UNAM, 2013, p. 59.

[3] Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Ed. Asunción Rallo. Madrid, Cátedra, 1984, p. 359.

> La mar a nadie convida ni a nadie engaña para que en ella entren ni della se fíen, porque a todos amuestra la monstruosidad de sus peces, la profundidad de sus abismos, la hinchazón de sus aguas, la contrariedad de sus vientos, la braveza de sus rocas, y la crueldad de sus tormentas, de manera que los que allí se pierden no se pierden por no ser avisados sino por unos muy grandes locos.[4]

Y aún frente a todas estas condiciones, el hombre navega. Así, ante las consideraciones que he señalado con respecto al mar, navegar significa trasladarse de la esfera de lo conocido a la de los riegos y las amenazas constantes. Y dentro de esta visión, una de las más peligrosas es la crueldad de las tormentas. La tempestad marítima es el caos de los elementos de la naturaleza, y para quien navega, la inseguridad de la vida misma. El momento más dramático de una navegación que sufre la tempestad es el naufragio, donde la nave representa la protección entre los navegantes y el caos. De esta forma, como dice Josiah Blackmore, el naufragio es la muerte de la nave y representa el choque violento entre el artificio humano y el mundo natural.[5] Así, las representaciones de tempestades y naufragios han aparecido con una gran fortuna y desarrollo en la historia de la literatura debido a los vínculos que establece con el vivir, el pensar y el sentimiento humano.

En lo que se refiere al viaje marítimo, desde las primeras realizaciones literarias se establecieron relaciones entre el sentir humano con determinados temas y motivos literarios; y dentro de éstos, la representación de la tormenta marítima ha sido uno de los elementos con mayor fortuna y desarrollo en la historia de la literatura. Debo aclarar que para fines de este estudio me referiré a las tempestades y naufragios como motivos literarios, es decir, como la unidad mínima narrativa que expresa determinado sentido en la historia que se desarrolla en el texto,[6] debido a la naturaleza descriptiva que presenta la épica. Asimismo, esta metodología "puede aplicarse a una amplia gama de textos y géneros, permite el análisis narratológico desde el nivel más concreto (el discurso) hasta el más abstracto (el mito), así como determinar los valores constantes y variables de los modelos dinámicos".[7] De esta manera, se pretende explicar la construcción y el funcionamiento de dicho motivo en *Orlando furioso*.

[4] *Ibidem*, p. 358.

[5] Josiah Blackmore, *Manifest Perdition. Shipwreck Narrative and the Disruption of Empire*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2002, p. 52.

[6] Aurelio González, "El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales" en Lillian von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México, UNAM-UAM, 2003, p. 381.

[7] Donají Cuéllar Escamilla, *El modelo serrana. Libro de Buen Amor, Romancero, Leyenda y Teatro del Siglo de Oro*, tesis. México, El Colegio de México, 2003, p. 14.

Tempestades y naufragios aparecen por primera vez en la literatura occidental en la *Odisea* de Homero. Desde este momento su realización se caracteriza por usar en su desarrollo el recurso de la descripción. Posteriormente, hacia el siglo VI a. C. se localiza una serie de composiciones líricas, en cuya expresión se acentúa un sentido metafórico. Por ejemplo, uno de los poemas más conocidos de Alceo gira en torno a la nave como representación del Estado, la cual sufre los embates de la tempestad.

El motivo tuvo tanto éxito que apareció en diversos géneros literarios,[8] pero los desenvolvimientos predominantes fueron el épico y el lírico. En el primer caso existe un desarrollo más amplio y pormenorizado de momentos narrativos en un orden cronológico, mientras que el segundo se caracteriza por la concentración poética, es decir, sólo aparecen las secuencias que interesan al poeta, no siempre en orden cronológico. Además, en éstas se manifiesta un carácter metafórico que se concretiza en diversos temas.

De la misma manera, en la literatura latina se configuran las construcciones épicas y líricas. La tempestad y el naufragio épico de mayor importancia —y que se convertirá en el principal modelo de imitación poética— es el que se encuentra en el primer libro de la *Eneida*, 81-156.[9] Por otra parte, dentro de la realización lírica encontramos las composiciones pertenecientes a la elegía latina, donde se encuentran los elementos de la configuración y codificación de la lírica posterior, como la importancia que se le brinda a la voz poética y el sentido simbólico y metafórico de las composiciones.

Durante la Edad Media se mantuvieron las dos vías de elaboración. Es interesante comprobar que es precisamente en la poesía de adscripción culta donde se mantiene una mayor estabilidad del motivo. Ante esta situación, se debe tener presente, como dice Santiago Fernández Mosquera, que la tempestad marítima, durante la antigüedad, la Edad Media y posteriormente, "se convirtió en objeto de estudio y pieza de obligada *imitatio* tanto de cualquier poeta con alguna pretensión como de la mayor parte de los estudiantes de retórica".[10] Por otro lado, en la lírica medieval no se ignoró el uso metafórico del naufragio que se había desarrollado en la elegía latina.[11]

Respecto a la literatura italiana del prerrenacimiento y el Renacimiento, si bien podemos encontrar desarrollado el motivo en obras como el *Morgante* de Pulci, el *Orlando innamorato* de Boiardo, *Uggeri il danese* o el *Innamoramen-*

[8] El motivo se encuentra en textos de carácter dramático, como la tragedia *Agamenón* de Esquilo, pero el género donde tempestades y naufragios se reprodujeron con fortuna fue la novela bizantina.

[9] Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid, Universidad de Navarra / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006, p. 17.

[10] *Ibidem*, p. 19.

[11] Oliver Pot, "Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVIe-XVIIIe siècles)", en *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes*, 43 (2003), p. 77.

to di Carlomagno, incluso en otros textos de carácter narrativo como el *Decameron* o el *Filocolo* de Boccaccio, es en el gran poema de Ariosto donde se encuentra un desarrollo extenso del motivo, tanto en la faceta narrativa como lírica. Así pues, tempestades y naufragios alcanzaron relevancia en la producción de los siglos XVI y XVII, y en *Orlando furioso* —cuya edición definitiva es de 1532— se alcanza un grado sobresaliente e innovador del tratamiento, a tal punto que muchos de sus recursos fueron imitados en la épica culta posterior.

Una cuestión importante que debo aclarar es que dentro de la configuración literaria de la tempestad no siempre está presente el naufragio, puesto que un motivo (naufragio) forma parte del desarrollo de un motivo más amplio (tempestad). El motivo de la tempestad en la literatura en general tiene un desarrollo gradual que muestro a continuación, señalando cada una de sus secuencias en orden cronológico. Para ello me baso en la tempestad y naufragio del primer libro de la *Eneida*.

1. Anhelo que incita la navegación
2. Navegación. Tranquilidad inicial
3. Irrupción de la tempestad
    3.1. Turbación de los vientos
    3.2. Agitación del mar
    3.3. Oscurecimiento
    3.4. Relampagueo
    3.5. Lluvia (nieve o granizo)
4. Daño inicial de la nave
5. Reflexión del navegante en torno a la experiencia
6. Agravamiento de la tempestad
7. Destrucción de la nave
8. Hundimiento de la nave
9. Padecimiento del náufrago en el mar
10. Destino del náufrago
    10.1. Muerte del náufrago
    10.2. Retorno a la tranquilidad
    10.3. Salvación del náufrago
11. Agradecimiento del náufrago

Cuando no hay naufragio

8. Destino del tripulante sobreviviente
    8.1. Retorno a la tranquilidad
    8.2. Salvación del tripulante
9. Agradecimiento del tripulante

Por otra parte, respecto a las imágenes poéticas empleadas para la formación del motivo, se pueden establecer tres esferas particulares: las imágenes relacionadas con el mar y la tempestad, las que se refieren a la nave y, finalmente, las que hablan del propio ser humano visto como navegante y náufrago, donde se muestran imágenes relacionadas con su estado anímico, sobresaliendo el sentimiento de miedo y dolor. En cuanto a la configuración de las imágenes, las que pertenecen al mar y la tempestad se organizan a partir de una significación negativa que provoca el daño en la nave y el ser humano, imágenes caracterizadas por la fragilidad. Además, ambas se encuentran en relación y, en muchos casos, representan los elementos principales del sentido metafórico.

El esquema narrativo del desenvolvimiento de la tempestad en secuencias estables e identificables, además de la configuración y características de las imágenes poéticas, son los ejes que sigue y muestra *Orlando furioso*. Así, a partir de estas bases es posible realizar una categorización de las tempestades marítimas y naufragios en el *Furioso*, y observar las características de cada una de ellas.

El mar aparece continuamente en el poema de Ariosto. Es uno de los espacios que cumple una función narrativa importante, tanto para los personajes como para el desarrollo de la historia. En la geografía marítima de esta obra aparecen diversos elementos que proyectan el aspecto positivo y negativo del mar, como descripciones de los mares, navegaciones, viajes, abandonos, islas, guerras navales, profecías de descubrimientos futuros y, finalmente, el objeto de este estudio: las tempestades marítimas y los naufragios.

En *Orlando furioso* aparecen mencionadas 53 tempestades marítimas y naufragios, de los cuales se pueden establecer 4 categorías. Así, la configuración final se organiza en 31 tempestades, 18 naufragios, 3 fórmulas y 1 descripción de un blasón que exhibe un naufragio. Con respecto al desenvolvimiento épico, existen 26 representaciones en total, de las cuales 14 son tempestades marítimas épicas en las que se salva la nave y la tripulación al llegar a tierra —a excepción de la que sufre Ruggiero y la tripulación–; mientras que hay 12 naufragios épicos presentes.

El motivo muestra su mayor desarrollo y riqueza de expresión, especialmente, en cuatro momentos de la historia: la tempestad que sufre Rinaldo (cantos II y IV), el naufragio de Isabella (cantos XIII, XX, XXIII, XXIV), la tempestad que padecen Marfisa, Astolfo, Aquilante, Grifone y Sansonetto (cantos XVIII y XIX) y, por último, la tempestad a la que se enfrenta Ruggiero (cantos XLI y XLII). Esta última representa un caso especial, pues en el momento de la tempestad, al creer todos que la nave se hundirá, se lanzan al agua, exponiéndose como náufragos; pero después la nave llegará sana a tierra, aunque sin personas.

Estos cuatro sucesos —sobre todo los tres últimos— representan un momento de giro en la narración para el destino de los personajes. Además, es

interesante que, en estas cuatro expresiones del motivo, por la extensión y por la importancia narrativa, se interrumpe la historia en el momento de intensidad de la tempestad amenazante para intercalar otras historias anteriormente interrumpidas; posteriormente, se retoma el relato y se concluye. De esta forma, se genera el suspenso.

En lo que se refiere al primer grupo de las tempestades, se puede hacer una división de acuerdo con la posición temporal de la narración respecto al suceso narrado. Así, se puede hablar de las generadas a través de una narración simultánea al desarrollo de la tempestad, y de otras narradas una vez ocurridos los hechos, sobre todo a manera de alusión. En las narraciones simultáneas se desarrolla el motivo de forma amplia, en casi todos los casos con todas las secuencias en un orden cronológico. Además, en estas tempestades el agente causante es la naturaleza, aunque en la que se ubica en el canto XLII se dice claramente que es Dios quien causa la borrasca. Considero que ésta es la tempestad que tiene una mayor importancia narrativa para la obra, pues desencadena que Ruggiero se convierta al cristianismo y, por lo tanto, que pueda unirse a Bradamante, marcando así el inicio de la familia de Este. Éste es el gran ejemplo de cómo no siempre la tempestad implica un sentido negativo o adverso para el náufrago.

> Gli ritornano a mente le promesse
> che tante volte alla sua donna fece;
> quel che giurato avea quando si messe
> contra Rinaldo, e nulla satisfece.
> A Dio, ch'ivi punir non lo volesse,
> pentito disse quattro volte e diece;
> e fece voto di core e di fede
> d'esser cristian, se ponea in terra il piede.
> (XLI, 48)[12]

Esta tempestad propicia que Ruggiero llegue a la tierra del ermitaño, quien ya había sido avisado en un sueño por Dios y que guiará al caballero moro al cristianismo.

Por otra parte, en las alusiones a tempestades ya ocurridas vemos que la expresión del motivo cambia, pues sólo se muestra una breve mención, sin la presencia de todas las secuencias, como se observa en el siguiente ejemplo:

> Ma non potei finire il mio vïaggio,
> che qua mi spinse un tempestoso Noto.
> Son dieci mesi o piú che stanza v'aggio,

[12] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*. A cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti. Torino, UTET, 1997, p. 1246-1247

che tutti i giorni e tutte l'ore noto.
Nominato son io Guidon Selvaggio,
di poca pruova ancora e poco noto.
(xx, 7, 1-6)

Con relación al grupo de los naufragios épicos, éstos también se dividen en la manera en la que se narra el suceso. Aquí también los agentes causantes son los elementos de la naturaleza y las guerras navales, cuyos naufragios tienen un desenvolvimiento narrativo diferente a los provocados por tempestades, y por lo tanto sería un campo qué explorar. Entre sus particularidades podemos mencionar la presencia de la imagen del fuego como uno de los causantes del hundimiento total:

Oh di quante battaglie il fin successe
diverso a quel che si credette inante!
Non sol ch'Alcina alor non rïavesse,
come stimossi, il fugitivo amante;
ma de le navi che pur dianzi spesse
fur sí, ch'a pena il mar ne capia tante,
fuor de la fiamma che tutt'altre avampa,
con un legnetto sol misera scampa.
(x, 5)

A su vez, en las guerras navales se encuentra un primer subgrupo, en donde se ubican las que ocurren dentro de la misma narración principal: la guerra entre Ruggiero y sus hombres contra el ejército de Alcina, y la que ocurre entre cristianos y la flota de Agramante. El otro subgrupo lo conforman los hundimientos causados por guerras navales históricas, fuera de la línea narrativa principal. Una se refiere a sucesos pasados que afectan a la familia de Este y la otra a sucesos futuros de la armada imperial, en forma de profecía.

Por otro lado, en el grupo de los naufragios en forma de narraciones posteriores o alusiones sobresalen en número el naufragio de Isabella —pues se encuentra presente en la memoria de ella–, de su amante Zerbino y de Gabrina. Los enamorados incluso proyectan el motivo con su propia voz, expresando su dolor. Zerbino, creyendo que Isabella se había ahogado, señala en su lamento el funesto destino de quienes mueren en estas condiciones, ya que se convierten en alimento de los peces y aves:

Colei che di bellezze e di virtuti
unqua non ebbe e non avrà mai pare,
sommersa e rotta tra gli scogli acuti
hai data ai pesci et agli augei del mare;
e costei che dovria già aver pasciuti
sotterra i vermi, hai tolta a perservare

dieci o venti anni piú che non devevi,
per dar piú peso agli mie' affanni grevi.
(XX, 133)

A rasgos generales, ésa es la presentación épica del motivo. Ahora explicaré con amplitud el esquema narrativo de la tempestad y el naufragio, señalando cómo es la expresión poética de cada una de las secuencias. Como he dicho, este esquema presenta estabilidad en la faceta épica: por ello, utilizaré fragmentos de las cuatro tempestades a las que me he referido para el análisis.

1. Anhelo que incita la navegación

Este primer momento no se localiza aún en el ambiente marítimo, sino en tierra, antes de la navegación, en la conciencia de los personajes, incitándolos a la navegación. El objetivo de esta secuencia es la realización del anhelo. En el caso de Isabella, es reunirse con Zerbino, generándose así un sentido amoroso. Por otra parte, el anhelo de Ruggiero es llegar con Agramante para ayudarlo. En lo que se refiere a Rinaldo, es regresar del mandato de Carlomagno para continuar con la búsqueda de Angélica, presentándose también el sentido amoroso:

ma, per ubidir Carlo, nondimeno
a quella via si fu subito volto,
et a Calesse in poche ore trovossi;
e giunto, il dí medesimo imbarcossi.

Contra la voluntà d'ogni nocchiero,
pel gran desir che di tornare avea,
entrò nel mar ch'era turbato e fiero,
e gran procella minacciar parea.
(II, 27, 5-8 y 28, 1-4)

2. Navegación. Tranquilidad inicial

Al comienzo el mar y el ambiente muestran tranquilidad, por lo cual el inicio de la navegación transcurre sin peligros. Esta calma provoca en algunos casos que el navegante se confíe y se aventure en el mar. En el siguiente fragmento se señala la calma del tiempo y de los elementos de la naturaleza:

Mostrava d'ogn'intorno il tempo chiaro,
ch'avrian per molti dí buona fortuna.
Sciolser dal lito, avendo aria serena,

e di buon vento ogni lor vela piena.
(XVIII, 135, 5-8)

3. Irrupción de la tempestad

Inesperadamente, comienza la tempestad. El primer elemento en mostrar alteración es el viento. Inclusive, dentro de las tempestades del *Furioso*, sin contar las tres con valor de fórmula, en 20 de ellas se menciona explícitamente la turbación de los vientos como el primer momento de la tempestad. En las siguientes octavas se observa claramente la progresión, pues tras el viento se suscita el oscurecimiento, la agitación del mar, truenos, relámpagos, nubes y hielo:

Al vento di Maestro alzò la nave
le vele all'orza, et allargossi in alto.
Un Ponente-libecchio, che soave
parve a principio e fin che 'l sol stette alto,
e poi si fe' verso la sera grave,
le leva incontra il mar con fiero assalto,
con tanti tuoni e tanto ardor di lampi,
che par che 'l ciel si spezzi e tutto avampi.

Stendon le nubi un tenebroso velo
che né sole apparir lascia né stella.
Di sotto il mar, di sopra mugge il cielo,
il vento d'ogn'intorno, e la procella
che di pioggia oscurissima e di gelo
i naviganti miseri flagella:
e la notte piú sempre si diffonde
sopra l'irate e formidabil onde.
(XVIII, 141-142)

4. Daño inicial de la nave

Al desencadenarse, la tempestad comienza a atacar a la nave, cuyo daño se expresa a través de la mención de partes específicas de la embarcación que son golpeadas o destruidas. Generalmente los principales elementos que dañan son el viento y las olas del mar, como se lee en los siguientes versos:

Ecco stridendo l'orribil procella
che 'l repentin furor di borea spinge,
la vela contra l'arbore flagella:
il mar si leva, e quasi il cielo attinge.
Frangonsi i remi; e di fortuna fella
tanto la rabbia impetuosa stringe,

che la prora si volta, e verso l'onda
fa rimaner la disarmata sponda.
(XLI, 13)

Además de indicarse la violencia de los elementos, se formula la idea de la fragilidad de la nave en comparación con la tormenta y el caos.

5. Reflexión del navegante en torno a la experiencia

El motivo establece una fuerte relación —en algunos casos, simbólica— entre la nave y el navegante. Así, del mismo modo como la tempestad daña a la nave, también daña física y emocionalmente a quien sufre la tempestad, cuyos sentimientos en esta situación son el miedo y el dolor. Además, predomina en sus pensamientos la idea de la muerte. En muchos poemas épicos —como la *Odisea* y la *Eneida*— incluso se expresa en discurso directo las reflexiones del héroe:

Quel che siede al governo, alto sospira
pallido e sbigottito ne la faccia;
(XLI, 19, 5-6)

Frente al miedo, los tripulantes hacen votos pidiendo la protección divina. Las oraciones de los cristianos tienen efecto, mientras que la de los moros no. En algunos casos los votos van acompañados de promesas como la peregrinación a los lugares santos:

Al monte Sinaí fu peregrino,
a Gallizia promesso, a Cipro, a Roma,
al Sepolcro, alla Vergine d'Ettino,
e se celebre luogo altro si noma.
(XIX, 48, 1-4)

Ognun, gridando, a Dio si raccomanda;
che piú che certi son gire al profondo.
(XLI, 14, 3-4)

Ante este daño, los marineros hacen uso de su "arte", es decir, realizan todas las maniobras para evitar el naufragio. En las tempestades de los cantos XVIII y XLI, encontramos un gran desarrollo de estas acciones, incluso se muestran las ordenes que se les da a los marineros:

I naviganti a dimostrare effetto

vanno de l'arte in che lodati sono:
chi discorre fischiando col fraschetto,
e quanto han gli altri a far, mostra col suono;
chi l'ancore apparechia da rispetto,
e chi al mainare e chi alla scotta è buono;
chi 'l timone, chi l'arbore assicura,
chi la coperta di sgombrare ha cura.

(XVIII, 143)

Como se aprecia, la situación entre la gente es de miedo y confusión total, sin saber con certeza qué hacer o esperar.

6. Agravamiento de la tempestad

Ya está presente la tempestad, pero el motivo en general se caracteriza por una progresión que se hace cada vez más intensa; por ello, la voz narrativa hace énfasis en el agravamiento de ésta y, por consiguiente, en la clara amenaza de naufragio. En los siguientes versos incluso se utilizan los adjetivos *superba* y *arrogante* para caracterizar a la tormenta:

che sempre piú superba e piú arrogante
crescea fortuna le minaccie e l'ire;
e già durato era tre dí lo sdegno,
né di placarsi ancor mostrava segno.

(XIX, 43, 4-8)

7. Destrucción de la nave

Al intensificarse la tempestad, ocurre lo mismo con los daños de la nave, desencadenando una destrucción progresiva que provoca que cada vez entre más agua y sea más latente la amenaza de hundimiento. La destrucción puede provocarse a través de los embates de la tormenta y el mar sobre la nave:

soccorre altri in sentina, ovunque appare
legno da legno aver sdrucito il mare.

(XIX, 49, 7-8)

Il legno vinto in piú parti si lassa,
e dentro l'inimica onda vi passa.

(XLI, 14, 7-8)

O también puede ser provocada también por un choque violento contra peñascos, bajíos o contra un escollo, como parecía que ocurriría con la tempestad de Ruggiero.

8. Hundimiento de la nave

En el caso de las tempestades donde no ocurre el naufragio total, el narrador indica que, a pesar del daño, la nave puede seguir navegando, hasta que finalmente llegue a tierra. Pero cuando sí ocurre, ésta es la secuencia clave que indica precisamente la distinción entre tempestad y naufragio. Tras los daños irremediables de la nave, ocurre el hundimiento definitivo y total. En los siguientes versos se dice que la nave fue directa al mar tras romperse:

> periron gli altri col legno sdrucito;
> in preda al mare andâr tutti gli arnesi.
> (XIII, 18)

9. Padecimiento del náufrago en el mar

Como he dicho, si bien la nave de Ruggiero no naufraga, él y toda la tripulación, se exponen a las aguas del mar, donde todos mueren, a excepción de él. En esta situación se muestra el sufrimiento que padecen estos hombres en el mar:

> Allor s'udí con dolorosi pianti
> chiamar soccorso dal celeste regno:
> ma quelle voci andaro poco inanti,
> che venne il mar pien d'ira e di disdegno,
> e subito occupò tutta la via
> onde il lamento e il flebil grido uscia.
> (XLI, 20, 3-8)

Es en el agua donde Ruggiero realiza los votos a Dios de convertirse en cristiano si se salva. Además, sus oraciones implican un juramento. Inmediatamente después ocurre el milagro:

> Miracol fu, che sentí al fin del voto
> crescersi forza e agevolarsi il nuoto.
> (XLI, 49)

Por otra parte, la nave de Isabella naufraga, pero ella, al subirse a una barca, se salva sin exponerse al mar. Los demás tripulantes, en cambio, mueren allí.

10. Destino del náufrago

Ésta es la secuencia que prosigue de la destrucción de la nave en los casos de las tempestades que no desarrollan el naufragio, aunque también representa la continuación de éste. En la tempestad de Marfisa, tras los votos viene la ayuda divina que propicia la salvación: el fuego de Santelmo. Ante él se inclinan y oran. Es entonces cuando regresa la tranquilidad de los elementos de la naturaleza. Este milagro se describe en la siguiente octava:

> Veduto fiammeggiar la bella face,
> s'inginocchiaro tutti i naviganti,
> e domandaro il mar tranquillo e pace
> con umidi occhi e con voci tremanti.
> La tempesta crudel, che pertinace
> fu sin allora, non andò piú inanti:
> Maestro e Traversia piú non molesta,
> e sol del mar tiràn Libecchio resta.
> (XIX, 51)

11. Agradecimiento del náufrago.

La última secuencia es el agradecimiento a Dios, a la Virgen, a algún santo, realizado por los tripulantes en ocasión de haber sido salvados del naufragio y la posible muerte. En este sentido sus oraciones, plegarias y votos fueron escuchados, pues también Dios tiene el poder de finalizar las tempestades. Ruggiero, al llegar a tierra agradece cumpliendo inmediatamente los votos hechos:

> All'eterna Bontade, all'infinito
> Amor, rendendo grazie, le man stesi,
> che non m'avessi dal furor marino
> lasciato tor di riveder Zerbino.
> (XIII, 18, 5-8)

Tras la salvación, tanto de la tempestad como del naufragio, los sobrevivientes llegan a tierra, en algunos casos, a un puerto con valoración positiva; pero en otros, arriban a tierras peligrosas como Alessandretta. De esta forma, considero que el motivo cumple con una función de estructuración narrativa, pues además de mostrar la naturaleza descriptiva en acciones y secuencias, permite organizar los hilos narrativos y desarrollar la historia.

Regreso a la clasificación principal que he propuesto. Las tempestades y naufragios líricos aparecen en total 23 veces: 18 como tempestades y cinco como naufragios.

La realización lírica del motivo se caracteriza por la concentración poética, la cual ocurre cuando no existe un desarrollo de todas las secuencias del motivo, pues el poeta sólo escoge unas pocas de acuerdo con lo que desea expresar; sin respetar, además, el orden cronológico. Pero la principal característica es el sentido simbólico o metafórico que adquieren las imágenes y el motivo en sí, para referirse a otras realidades además de la geografía marina.

Podemos establecer la división de estos sentidos metafóricos en los que se refiere a la equiparación de la nave con el cuerpo, con el sentimiento amoroso, con el ánimo guerrero, con la turbación del pensamiento, con la vida, con las adversidades, con el rumor de las opiniones, con el proceso de escritura, y finalmente, la equiparación de la nave con el cuerpo. Para ello, se utiliza el recurso del símil y la metáfora. En este caso, siempre un elemento representará a la tempestad y otro a la nave.

El sentido de ánimo guerrero es el que se utiliza con mayor profusión, en 12 de las 23 ocasiones. En él se establece una comparación entre la tempestad y el ánimo ya sea de una persona o de toda una multitud. En las siguientes octavas observamos un símil entre la tempestad y los embates que provoca en la nave y su tripulación al entrar las olas dentro, y el ejército que entra dentro de los muros con el deseo de vencer:

> Come nel mar che per tempesta freme,
> assaglion l'acque il temerario legno,
> ch'or da la prora, or da le parti estreme
> cercano entrar con rabbia e con isdegno;
> il pallido nocchier sospira e geme,
> ch'aiutar deve, e non ha cor né ingegno;
> una onda viene al fin ch'occupa il tutto,
> e dove quella entrò, segue ogni flutto:
>
> cosí dipoi ch'ebbono presi i muri
> questi tre primi, fu sí largo il passo,
> che gli altri ormai seguir ponno sicuri,
> che mille scale hanno fermate al basso.
> Aveano intanto gli arieti duri
> rotto in piú lochi, e con sí gran fraccasso,
> che si poteva in piú che in una parte
> soccorrer l'animoso Brandimarte.
>
> (XL, 29-30)

Tras el tema guerrero, el sentido del sentimiento amoroso es el que más aparece, en cuatro ocasiones en total. La mayoría se refiere a la relación entre Ruggiero y Bradamante y muestran sobre todo las adversidades ante las que se enfrentan para estar juntos, ya sean los celos o la separación forzada:

Indi sciogliendo al gran dolor le vele,
il ciel, che consentia tanto pergiuro,
né fatto n'avea ancor segno evidente,
ingiusto chiama, debole e impotente.

Ad accusar Melissa si converse,
e maledir l'oracol de la grotta;
ch'a lor mendace suasion s'immerse
nel mar d'amore, ov'è a morir condotta.
(XLII, 25, 5-8 y 26, 1-4)

Otro sentido interesante que muestra el desarrollo de la tempestad lírica es la relación metafórica que se establece entre los vientos contrarios que generan la tempestad y la lucha entre dos pensamientos de Filandro:

Come ne l'alto mar legno talora,
che da duo venti sia percosso e vinto,
ch'ora uno inanzi l'ha mandato, et ora
un altro al primo termine respinto,
e l'han girato da poppa e da prora,
dal piú possente al fin resta sospinto;
cosí Filandro, tra molte contese
de' duo pensieri, al manco rio s'apprese.
(XXI, 53)

Existen equiparaciones de la tempestad con la vida, con las adversidades, con el rumor de distintas opiniones, y con el proceso de escritura, el cual presenta toda una tradición en la historia de la literatura. Así, el registro lírico ha permitido comprobar la flexibilidad del motivo para adaptarse a otros géneros y tratar de mostrar en la mayoría de los casos los sentimientos de los personajes.

En la clasificación general del motivo, la cuarta categoría se refiere a su uso como fórmula. Con esto me refiero a estructuras discursivamente fijas, que suelen señalar un sentido simbólico y que son usadas normalmente en la parte final del verso por cuestiones métricas. En el *Orlando innamorato* aparecen muchísimas de estas fórmulas refiriéndose a la tempestad con la fórmula *con tempesta*, pero en el *Furioso* sólo aparece en dos ocasiones esta fórmula y en otra aparece la fórmula *a mal porto*:

Poi cominciaro oprar le mani e il senno,
e ferro e fuoco e sassi di gran pondo
tirar con tanta e sí fiera tempesta,
che mai non ebbe il mar simile a questa.
(XXXIX, 81, 5-8)

Finalmente, la última categoría dentro de las tempestades y naufragios en *Orlando furioso* es el blasón de un naufragio en la bandera de un caballero, durante el catálogo de los combatientes ingleses que se suman a la causa cristiana para luchar con Carlomagno.

> Il conte d'Arindelia è quel c'ha messo
> in mar quella barchetta che s'affonda.
> (x, 80, 1-2)

A lo largo de este recorrido hemos visto que las tempestades y naufragios en *Orlando furioso* adquieren diversas expresiones, funciones y sentidos. La realización épica tiene una finalidad estructurante para la narración, mientras que el registro lírico del motivo en gran medida a través de la metáfora o el símil nos muestra la interioridad de los personajes (sentimiento amoroso o guerrero, la duda, etc.) convirtiéndose en un recurso que expresa las características de ellos. Ante esta situación, he comprobado que, si bien existe una estructura fija del motivo que proviene de la tradición literaria, éste puede adquirir distintas formas dependiendo del género o la función poética que se pretende realizar.

Por último, sería interesante ver cómo funcionan las guerras navales no sólo en esta obra, sino en otras de carácter épico. Además, otra oportunidad de investigación se encuentra en la exploración de las tempestades y naufragios en la épica culta posterior al *Furioso*, y no sólo en la italiana, sino en otras literaturas como la española, con el fin de conocer hasta qué punto la poética ariostesca de la tempestad influyó en la realización de este motivo. Así se puede conocer más de este tema que desde el inicio de la literatura proyectó ideas tan cercanas al ser humano como el peligro, la lucha, el éxito, el fracaso, la muerte o la transformación.

De armas y plumas: traducir el *Orlando furioso* al inglés y al castellano en el siglo XVI

MARIO MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

PARA ALBERTO AGUAYO,
in memoriam
Or poserai per sempre,
Stanco mio cor.
(Giacomo Leopardi, "A se stesso")

Podría parecer ocioso, y hasta corriente, comenzar diciendo que el *Orlando furioso* es un logro monumental en la historia de las letras de Occidente. Con casi cinco mil octavas e innumerables referencias a obras literarias, conflictos políticos, asuntos sociales y figuras ya sean históricas o ficticias, el poema de Ariosto exige de sus lectores un nivel considerable de habilidad lectora. También requiere un alto grado de interacción imaginativa para que se le pueda aprehender de manera eficiente en cuanto a sus alcances artísticos y poéticos. La lectura de la obra presupone gran esfuerzo de recepción, incluso por parte del público italoparlante culto, debido al estatus que ocupa —al menos en el imaginario de "la cultura libresca"— como pieza esencial de la alta literatura europea. Todo esto pide (o creemos algunos que pide) el *Orlando furioso* a sus lectores. No obstante, ¿qué requiere tal monumento literario y poético de sus traductores, lectores ellos mismos, al fin y al cabo, pero también escritores responsables de su diseminación en otras lenguas, otras culturas y aun otros tiempos? Para quien ahora escribe, la respuesta es sorprendentemente sencilla: requiere ora gran valor, ora enorme temeridad. Ahora bien, ¿de qué hay menester para adaptar el *Furioso* de manera que sus nuevas versiones, sus *traducciones*, resulten respetuosas al poema tanto en el sentido de la forma como del contenido? ¿Se puede o se debe ser respetuoso, en todo caso? ¿Cómo es que las traducciones de este tipo pueden siquiera intentar ofrecer algún viso de la unidad retórica, la diversidad tonal y la alusiva expresividad que caracterizan el "original"? ¿Qué ha de entenderse, al traducir en general —y al adaptar el *Furioso* en particular–, por respeto o fidelidad?

En lengua inglesa, John Milton, poeta sin duda valiente y talentoso, tradujo a Ariosto, si bien discreta y brevemente, en medio de su intento por contarnos "lo que nunca narróse en prosa o verso" ["things unattempted yet in prose

or rhyme"],[1] como presume el poeta y polemista inglés en *El Paraíso perdido*. Ariosto mismo estaba bien sazonado en tales tareas, pues él, a su vez, arrebató tal ambición y furor poéticos a Petrarca, quien antes tradujo, o quizá copió, a Horacio.[2]

Así pues, el *Furioso* es un poema en el que la contemplación artística de Ariosto se funde con un alto sentido de lo práctico y aun lo funcional, ya sea en el terreno de lo poético, lo político o incluso lo militar. Aunque, como sostienen Ceserani y De Federicis, Ariosto "amò rappresentarsi come poeta sognatore, amante dell'ozio studioso e delle belle avventure", por otro lado "la sua capacità di analizzare le motivazioni delle azioni umane e di riflettere seriamente, con impegno etico, su passioni, interessi, follie degli uomini nelle piú varie situazioni si coglie, a una lettura un poco attenta, anche in quell'opera apparentemente distaccata e romanzesca che è l'*Orlando furioso*".[3] Se habla aquí de un aparente contraste entre la figura y el carácter eminentemente cortesanos que Ariosto creara para sí mismo, sobre todo en sus *Sátiras*. También se alude a la impresión que, como autor y tras lecturas acumuladas durante casi quinientos años, dejara el *reggiano*, a decir de algunos críticos y lectores, en sus propios versos. Tales capacidades ariostescas de observación y análisis, aunque en gran medida resultado de las interpretaciones de algunos lectores suyos, bien pueden percibirse y apreciarse incluso desde el inicio del *Orlando furioso*. Ahí la sensibilidad del poeta en cuestiones de tono, tanto retórico como conversacional, se torna evidente en su famosa prótasis (I, 1):

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra re Carlo imperator romano.

[1] John Milton, *El Paraíso perdido*. Trad. de Enrique López Castellón. Madrid, Abada, 2005, p. 67.

[2] La cita original de Milton proviene de *Paradise Lost* I, 16. El italiano original de Ariosto reza: "cosa non detta in prosa mai né in rima" (*Orlando furioso*, I, 2, v. 2). Como podrá observarse, el verso de Milton es una traducción casi literal del italiano, si no fuese porque la oralidad que persigue Ariosto ("non *detta*") encuentra una forma de expresión más bien parafrástica en un *attempt* (o "intento"). Nótese que en su traducción española de *El Paraíso perdido*, López Castellón favorece la narrativa de hechos heroico-espirituales. La versión de Petrarca en *Triumphus cupidinis*, IV, 70-71, es la siguiente: "che né 'n rima poria / né 'n prosa ornar assai né 'n versi." Finalmente, Horacio escribe: "Carmina non prius audita musarum… cano" en sus *Carmina* (*Odas*, III, 1, vv. 2-4).

[3] R. Ceserani y L. de Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, vol. 3.1, *La società signorile. Quattrocento e Cinquecento 1378-1545*. Torino, Loescher, 2002, p. 149.

El poeta está consciente de sus deberes no sólo como artista cortesano, sino también como comunicador de hechos, en apariencia y en principio, grandilocuentes y heroicos. Muchos de estos acontecimientos son reconfiguraciones poético-narrativas de relatos acerca de un pasado cuasi mítico e idealmente caballeresco. La emoción inherente a tales relatos, en el mundo de la poesía narrativa ariostesca, va de la mano con alguno que otro comentario de naturaleza política o social. Esto es un recurso discursivo heredado de los bardos, los cuentacuentos y los juglares tanto de antaño como del mismo tiempo de Ariosto. Igualmente, la imaginación del poeta se ve aquí inflamada por un predecesor suyo, el más grave —y quizá más esquemático en el sentido ideológico y hasta prosódico— Matteo Boiardo. Las delicias de la magia, el amor y la aventura que Ariosto canta en los primeros versos del *Furioso* son en ellas mismas un hábil *rifacimento* y una continuación de los temas y de los paradigmas heroicos del Boiardo en su *Orlando innamorato*. No sorprende que la ambiciosa empresa de Ariosto al recapitular, adaptar y traducir aquellos relatos hubiese atraído la atención del público de manera abrumadoramente inmediata. Esto habría de suceder no sólo en el mundo italiano, sino también, y quizá en un sentido bastante más inusitado, en otras latitudes y, además, con un éxito avasallador, por ponerlo en hiperbólicos términos actuales. Para 1549, la mayor parte de los cuarenta y seis cantos del *Furioso* (cuya tercera edición había aparecido ya en 1532), había sido traducida ya al castellano por Jerónimo Jiménez de Urrea, oficial aristocrático y poeta bastante menor cuya relativa fama se debe ahora, casi de manera exclusiva, a sus versiones del gran poema de Ariosto. Por supuesto, Inglaterra no estuvo al margen de la enorme popularidad continental de *Orlando furioso*: una buena parte de la obra se tradujo, en 1591, a la lengua de Shakespeare... esto en el sentido casi literal del manoseado epíteto poético-lingüístico. El poeta-traductor fue John Harington, un cortesano de cuyos versos disfrutaba la reina Isabel I y, quizá en menor medida, su sucesor escocés, el rey Jacobo I de Inglaterra. Como anécdota iluminadora sobre la calidad literaria de Harington, podemos decir que la reputación actual del personaje se debe más bien a una muy poco poética, aunque utilísima e incluso esencial, invención suya: el retrete o, como se diría en inglés, el *water closet*.

No resulta enteramente ridículo suponer que un hombre tan preocupado por la higiene también se ocupara de la transparencia y la limpieza en cuestiones de traducción. Esto presupone ciertos problemas, en especial cuando el traductor está consciente de la magnitud de su empresa: “my ground is barren & too cold for such daintie Italian fruites, being also perhaps ouershaded with trees of some older growth”, proclama Harington en la dedicatoria del *Furioso* que escribe para Isabel I. Además de la evidente lítote, lo que interesa de este dicho del poeta-traductor es la metáfora agrícola con la que se refiere a sus quehaceres literarios. Lo que Harington hace aquí es, de forma literal, poner de

manifiesto su necesidad de encontrar nuevos terrenos, parcelas fértiles, para la adaptación y la modificación poética y no sólo para un ejercicio de trasposición propio de las versiones (¿traducciones?) de ciertos "clásicos" italianos que se habían popularizado en las Islas Británicas, en inglés, al menos desde el siglo xiv.[4] Al margen, por ahora, de los resultados que ofrezca Harington, bien se puede afirmar que, en su afán de *ofrecimiento* literario, la obra del cortesano inglés, al menos en el sentido de la intencionalidad, es un ejemplo, enmarcado en la llamada modernidad incipiente, de lo que Lawrence Venuti ha caracterizado como "política ética de la diferencia", por traducir literalmente la expresión inglesa "ethical politics of difference". Ésta comienza a articularse en el ejercicio de la traducción cuando "the translator seeks to build a community with foreign cultures, to share an understanding with and of them and to collaborate on projects founded on that understanding, going so far as to allow it to revise and develop domestic values and institutions".[5] Si bien el proyecto de Harington es en principio individual (aunque inserto en el aparato sociocultural de la corona inglesa), sus miras son por demás plurales y moralmente edificantes, como él mismo apunta en un prefacio que hace las veces de advertencia a los lectores. Ahí, el cortesano inglés aclara que sus estrategias como traductor y adaptador (entre las cuales se encuentra la inclusión, al final de cada canto, de algunas notas propias) tienen propósitos no sólo estéticos, sino también didácticos. En este sentido, escribe Harington: "at the end of euery Book or Canto, because the Reader may take not only delight, but profit in reading, I haue noted in all (as occasion is offered) the Morall, the Historie, the Allegorie, and the Allusion".[6] Así pues, amén de agregar a la obra una especie de "guía para la lectura cortés", Harington traslada el *Furioso* a su propio contexto para *beneficio* del lector inglés, quienquiera que éste sea en determinado momento.

En su nueva habitación angloprotestante, el texto adaptado de Ariosto no ha de ser sólo fuente placer; también ha de fungir como ejemplo artístico y moral, después de ser sometido a varios cortes y ajustes lingüístico-culturales, por supuesto. El receptor será el público culto de un país insular que, en un orden mundial aún determinado por el Continente, apenas comienza a hacerse

[4] Baste aquí mencionar un ejemplo famoso en este sentido: el "Cuento del terrateniente" (como Pedro Guardia Massó ha traducido "The Franklin's Tale"), incluido en *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Aquella pieza narrativa que Chaucer reconfigura en lo que algunos consideran su *magnum opus* como un *lay* bretón versificado aparece originalmente, dos veces, en la obra de Boccaccio: en el libro cuarto del *Filocolo* y en la última jornada del *Decameron*, como relato ejemplar de la generosidad.'

[5] Lawrence Venuti, "Translation, Community, Utopia", en *The Translation Studies Reader.* New York, Routledge, 2004, p. 469.

[6] *Orlando Furioso in English Heroical Verse, by Sr Iohn Haringto[n] of Bathe Knight* <http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A21106.0001.001/1:4?rgn=div1;view=fulltext>. [Consulta: 16 de marzo, 2018.] Todas las citas de la versión inglesa del *Furioso* provienen de la misma fuente, la cual no incluye números de página.

de cierto prestigio político, militar y aun artístico en el contexto internacional. Luego entonces, Harington es un traductor y adaptador con manifiestas motivaciones estéticas, éticas y políticas. En cuanto a los resultados de tales móviles y procesos, véase a continuación, en los versos iniciales del *Furioso* isleño, un breve ejemplo del fruto anglicado que produjeran las transformaciones de Harington:

> Of Dames, of Knights, of armes, of loves delight,
> of courtesies, of high attempts I speake,
> then when the Moores transported all their might
> on Africke seas, the force of France to breake:
> incited by the youthfull heate and spight
> of Agramant their King, that vow'd to wreake
> the death of King Trayana (lately slaine)
> upon the Romane Emperour Charlemaine.[7]

Decididamente en la tradición de lo que Thomas Wyatt y Henry Howard, Conde de Surrey, habían hecho ya con la poesía de Petrarca, Harington se las arregla, con bastante éxito, para encontrar equivalentes yámbicos de los endecasílabos ariostescos. No obstante, el paso del italiano al inglés ocasiona en Harington varias tensiones semánticas y retóricas. Nótese, por ejemplo, la manera en que, para sostener la rima consonante, Harington se ve forzado a hablar (*speake*, que luego se aparea con *wreake*) cuando Ariosto más bien canta. Además, el poeta inglés se ve forzado a evidenciar el poderío de los moros (*might*), obviado en italiano, para asegurar la aparición de "love's delight", o "el deleite del amor", en lo que sin duda constituye una deliciosa, si bien un tanto trillada, metonimia de ecos petrarquistas. De igual manera, para asegurar un pareado final de cierta eficiencia sonora, Harington nos procura una suerte de analepsis explicativa ("lately slaine", o "ha poco asesinado"), de manera que pueda fabricarse una rima con el nombre completo del emperador. Tal apelativo, para Ariosto, tanto métrica como históricamente, resulta una añadidura innecesaria: el breve *Carlo*, en italiano, contra *Charlemaine*, en inglés.

Costanzo di Girolamo, experto en versificación italiana de la Università degli Studi di Napoli, ha afirmado que "la struttura metrica del testo poetico andrà dunque considerata […] come una forma di violenza organizzata nei confronti dello standard".[8] No puede uno dejar de notar que este comentario sobre la prosodia y la formalidad poética suena un tanto proceloso. Además, las tensiones, quizá incluso la "violencia" en este terreno, se incrementan cuando el traductor intenta adaptar las poéticas de una lengua o de una tradición particular a otra distinta, con frecuencia por vía de la forma que pre-

[7] *Idem*.
[8] Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna, Il Mulino, 1983, p. 88.

supone la versificación. En este sentido, la lengua italiana y la inglesa se las han arreglado para alcanzar cierto estado de tregua, si bien tras un alto nivel de hostilidad. Podría suponerse que el caso es distinto cuando se trata de las relaciones traductopoéticas entre el italiano y el castellano, una lengua que, por su morfología y su sintaxis, entre otras muchas razones, podría bien colocarse en el bando de la lengua de Ariosto. Pero, ¿es éste el caso en efecto? Dadas las mencionadas afinidades, habría que pensar que Jerónimo de Urrea llevaría la ventaja —en el ámbito de la traducción, por supuesto— sobre Harington al momento de trasladar el *Furioso* al español. Lejos de ser así, la métrica parece poner todo tipo de obstáculos en la lid poética aun cuando se colocan frente a frente dos lenguas con lazos filológicamente estrechos. Presento aquí la versión de Urrea para los versos italianos que ya hemos visto antes en traducción inglesa:

> Damas, armas, amor y empresas canto,
> cavalleros, esfuerço, y cortesía,
> d'aquel tiempo que a Francia dañó tanto
> pasar Moros el mar de Bervería,
> d'Agramante su Rey siguiendo quanto
> con juvenil furor les prometía,
> en el vengar la muerte de Troyano,
> sobr'el Rey Carlo emperador Romano.[9]

De manera natural, estos versos de Urrea *suenan* mucho más fieles al *Furioso* por motivos de vocabulario y sintaxis, incluso cuando Agramante, en castellano, sólo *promete* venganza.[10] No obstante, si observamos con más atención, la guerra del español no únicamente contra el "ferrarés toscanizado" de Ariosto, sino inclusive contra el castellano mismo, resulta atronadora. Por ejemplo, aunque la sinalefa es un recurso común en la versificación española, su representación gráfica, a manera de elisión (es decir, "d'aquel", "d'Agramante" o bien "sobr'el"), es un claro préstamo del original italiano. Urrea también se beneficia, para rimar, de una ventajosa peculiaridad morfológica de la lengua castellana: la muy común terminación en "-ía" de vocablos varios. Como se sabe bien, tal terminación está presente en un gran número de sustantivos (como es el caso de "cortesía" y "Bervería") y de verbos en pretérito imperfecto como "prometía". Pero aunque esto apunta a cierta tendencia ripiosa por parte de Urrea, la elección de "Bervería" no deja de llamar la atención por sus implicaciones culturales y raciales. El término se usaba en la España del siglo XVI para referirse, a veces en un sentido peyorativo, a los

[9] "Hipertexto del *Orlando furioso*", trad. Jerónimo de Urrea. <http://stel.ub.edu/orlando/>. [Consulta: 16 de marzo, 2018.]

[10] Esto contrasta de forma evidente, en cuanto a registro y tono, con el "si diè vanto di vendicar" de Ariosto y el "vow'd to wreake death" de Harington.

habitantes de las regiones costeras de Argelia, Libia, Marruecos y Túnez.[11] Frente a la *Africa* de Ariosto, o la *Africke* de Harrington, la “Bervería” de Urrea es una sinécdoque muy significativa. Urrea recurre al vocablo tetrasílabo para completar el verso endecasílabo, aunque, como también resultaba evidente en aquellos años, no todo moro, incluso si venía de África, era necesariamente bereber.[12]

Estas abruptas adaptaciones, sin embargo, no deben sorprender del todo. Urrea, como Harington, nos previene en cuanto a sus métodos de traducción desde un principio. Aunque menos poéticamente que su colega inglés ante Isabel I, Urrea se excusa, en la advertencia a sus lectores, por haber “usurpado demasiada licencia, en lugares vacíos y ociosos”. El traductor español se refiere aquí a sus esfuerzos para adaptar el *Furioso* al gusto castellano sustituyendo ciertos nombres y anécdotas con referencias, personajes o situaciones locales. Esto lo ha hecho, como el mismo Urrea afirma,

> entremetiendo la memoria de algunas personas della, famosas y dignas de mucha e inmortal fama, pues en ello se guarda la templança y moderación que se deve, sin quitar a nadie lo suyo, como algunos traductores hemos visto señaladamente Franceses, que los hechos y trabajos agenos huelgan de los atribuyr y transferir a hombres de su nación.

Aquí Urrea, por vía de la práctica francesa contemporánea de la traducción, se ocupa de crear también algún tipo de comunidad traducto-literaria con al menos dos culturas extranjeras, por hacer eco de la propuesta de Venuti en este sentido.[13]

A pesar de la complejidad de tal noción intercultural, siempre habrá quienes caractericen aquellas sustituciones y adaptaciones como pretextos para la simplificación textual y no como aspectos inherentes a *rifacimento* literario alguno. Refirámonos por un momento al mismísimo Cervantes, quien, en el *Quijote*, convierte a uno de sus personajes nada menos que en crítico de la obra de Urrea:

[11] Según Miguel Ángel De Bunes Ibarra, en cuanto a la palabra *Berbería*, “el primero que busca la etimología y el significado de la misma es Mármol Carvajal. Siguiendo el texto de Juan León ‘El Africano’, que a su vez emplea a Ibn Jaldūn, fija tres posibles orígenes para ella”. El “origen” que nos interesa, por referirse a la naturaleza despectiva del término, es el tercero, el cual, según De Bunes, “obtuvo más éxito en la España del momento [los siglos XVI y XVII]: ‘que cuando los romanos conquistaron la Affrica llamaron a esta parte de tierra Barbaria, porque hallaron la gente de ella tan bestial que aun en la habla no formavan mas acento que los animales, y de alli se llamaron Barbaros’”. Carvajal *apud* De Bunes, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 17.

[12] El término también se utilizaba para referirse a los árabes y a los musulmanes de Andalucía, así como a los almorávides de África occidental. Véase De Bunes, *op. cit.*, pp. 19-21.

[13] Véase Lawrence Venuti, *op. cit.*, p. 469.

—Pues yo le tengo [a Ariosto] en italiano —dijo el barbero–, mas no le *entiendo*.
—Ni aun fuera bien que vos le entendiérades —respondió el cura–; y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.[14]

Por crudo y parcial que esto pudiese sonar, y con todo el humor y la ironía que corresponde, el cura de Cervantes ha dado en el clavo al referirse a los poetas y traductores en términos de esfuerzo, habilidad y hasta de dolor, si ha de estirarse un poco la metáfora del "primer nacimiento". A fin de cuentas, las traducciones más eficientes y los *rifacimenti* más satisfactorios (y esto únicamente en el sentido de la recepción) son por lo general aquellos que desafían el original, aquellos que llevan las posibilidades representacionales de la lengua a extremos retóricos sorprendentes. O bien, como sostiene Edith Grossman en términos más o menos mercantiles: "A mindless, literalist translation would constitute a serious breach of contract".[15] Luego entonces, la falta contractual no se daría sólo entre traductor y editorial, sino, de manera más significativa, entre poeta, traductor y público. Esto se debe a que, entre aquellos tres, el contrato, por metafórico que sea, se ve determinado por una serie de *expectativas de convencimiento*, no tanto así de reproducción literal. De esto deviene que la idea de lograr al menos cierto grado de fidelidad —es decir, "el punto" al que se refiere el cura-crítico de Cervantes— sea tan sólo un ideal. En este sentido, la fidelidad poética, al menos en el caso de aquella que ha de procurársele al *Furioso* de Ariosto, se manifiesta tal vez con más claridad en el enamoramiento (un caso extremo de *convencimiento*) italianizante que sus traductores padecen y en las formas que tal infatuación con la lengua italiana encuentra más apropiadas al momento de articularse los versos. No obstante, y como bien sabemos, el enamoramiento es, indefectiblemente, fuente inagotable tanto de idealización como de pena. Observemos pues la octava 61 del canto XLIV del *Furioso*, en la que Bradamante envía una apasionada misiva a Ruger o, si se prefiere, a Ruggiero:

Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
fin alla morte, e piú, se piú si puote.
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
o me Fortuna in alto o in basso ruote,
immobil son di vera fede scoglio

[14] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. México, Alfaguara, 2004, pp. 63-64.
[15] E. Grossman, *Why Translation Matters*. New Haven and London, Yale University and Press, 2010, p. 10.

che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:
né già mai per bonaccia né per verno
luogo mutai, né muterò in eterno.

Aquí Ariosto utiliza una noción tradicional, la veleidad del Amor y de la Fortuna, para elevar al amante a niveles ideales de constancia frente al embate de los elementos naturales (altamente simbólicos en sí mismos) e incluso ante la muerte misma. Para los traductores de Ariosto, el problema aquí consiste en que, al menos en teoría, no sólo habrían de preservar la visualidad y la intensidad sensorial de Bradamante, sino también su exaltado registro retórico. Tampoco podemos olvidar que todo esto debiera responder también a las necesidades de las estrictas nociones ariostescas sobre el metro y la rima. Y aun suponiendo que en efecto exista conciencia de tales minucias, ¿cómo podrá el poeta-traductor reproducir, por ejemplo, la evocativa respuesta que resulta del contraste auditivo entre la liquidez de *voglio*, *orgoglio* y *scoglio*, y la dureza fónica de *puote*, *ruote* y *percuote* (por no mencionar la dramática aspereza del dístico terminado en *verno* / *eterno*)? Veamos las posibles soluciones de Harington:

My deare, as erst I was I still will bide,
while life shall dure, yea ev'n when life is past,
though toward me, love shew his grace, or pride,
or fortune raise me up, or downward cast:
my stable faith shall never faile nor slide,
for calme, nor storme, but as a Rocke stand fast,
against the surging waves still unremoveable,
so shall my faith stand firme and unreproveable.

Nótese que Harington ha sustituido el nombre del héroe con el dulce epíteto yámbico "my deare". ¿Será que el traductor está evitando conscientemente la dificultad de pronunciar en voz alta algo así como "Ruggier [en sí mimo un yambo], as erst I…"? Esto constituye un marcado contraste con la muy poco sentimental inmediatez de Bradamante al llamar a Ruger por su nombre. A continuación, en observancia a la tradición a la que pertenece, Harington requiere construir sus rimas con algunos monosílabos que, comparativamente hablando, pudiesen resultar un tanto sosegados en el sentido fonético: *bide* / *pride*, *cast* / *fast*). Un poco más difícil de justificar es el pareado *unremovable* / *unreproveable*, que, por el carácter plurisilábico y esdrújulo de los vocablos, se percibe poco eufónico y aun tortuoso en el sentido prosódico. Sin embargo, los escollos retóricos que lo anterior presupone se ven superados, en buena medida, gracias a la habilidad que, por otra parte, reflejan algunas de las soluciones de Harington. Entre éstas pueden contarse ciertas paráfrasis e incluso reescrituras de algunos pasajes. Obsérvese, por ejemplo, el verso "My stable faith shall never faile nor slide". Dado que aquí el sujeto es Bradamante, su

faith —es decir, su fidelidad— adquiere tal independencia narrativa, que la tan noble virtud se ve casi personificada en la estrofa. Contrástese esto con la metáfora ariostesca "son… scoglio", la cual, frente a la original añadidura de Harington, se antoja un tanto simple. De igual manera, las "surging waves" de Harington provocan tal vez una impresión visual más vívida que el sencillo *mar* del italiano.

Las soluciones de Urrea, en contraste, parecen ir un camino más llano: lo que hace el español es ceñirse al original de Ariosto y traducir casi palabra por palabra. A tal grado imita Urrea al italiano, que incluso a veces violenta la lengua castellana en su afán de "ariostizarla". He aquí la misma octava en versión de Urrea:

> Ruger, qual siempre fuy, tal ser yo quiero
> hasta la muerte, y mas, si es mas posible.
> O séame amor benino, o seame fiero,
> o fortuna contraria, o apazible.
> Peñasco firme soy de fee, y entero,
> que en torno el vie[n]to, y mar hiere terrible
> ni jamas por bonança, o por inuierno
> lugar mude, ni mudare en eterno.

El pareado final, como ejemplo evidente de imitación, ha sido prácticamente plagiado, si se me permite el uso anacrónico de la noción, al punto de que Urrea cierra su estrofa con un evidente italianismo: "en eterno", expresión recurrente, además, en toda la obra traducida. En este caso, el problema es que la imitación del traductor español comunica el significado de "eternamente" —o "por toda la eternidad", incluso— del italiano "in eterno" sólo por aproximación semántica. La ironía involuntaria de tal medida es evidente: la constancia y la devoción de Bradamante quizá hayan sido traicionadas, en el oído y el verso castellanos, por el sincero, si bien extremo, acto de fidelidad de Urrea.

Pero más allá de cualquier estrategia de traducción que Harington o Urrea hayan utilizado en estos pasajes, sus procedimientos presuponen un alto grado de sensibilidad ante la experiencia de su público con la literatura y en la vida en general. En sus quehaceres como adaptadores, también se pone de manifiesto su comprensión y entendimiento de los gustos de sus lectores, así como de las personalidades y los humores de sus reales mecenas y patronos. En este sentido, ¿cómo es que Harington, cortesano protestante, lidia con algunos de los pasajes más provocativos y sugerentes del *Furioso*? Me refiero, por supuesto, a aquellas escenas que tienen que ver con el sexo y la lascivia.[16] Veamos los

[16] Urrea nunca se ocupa de este asunto en su advertencia a los lectores. Sin duda, su patrono, Felipe II, el Prudente, hubiese encontrado el tema poco más que inapropiado. El prefacio de Harington, sin embargo, es particularmente explícito con respecto a la "lascivia literaria" de la corte de Isabel I: en varios pasajes del mismo alude a las supuestas obscenidades de Ariosto y a

siguientes octetos, que describen el asalto de Angélica por parte de un viejo ermitaño en el canto VIII, estrofas 49 y 50:

> Egli l'abbraccia ed a piacer la tocca
> ed ella dorme e non può fare ischermo.
> Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
> non è chi 'l veggia in quel loco aspro ed ermo.
> Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
> Ch'al disio non risponde il corpo infermo:
> era mal atto, perché avea troppi anni;
> e potrà peggio, quanto piú l'affanni.
>
> Tutte le vie, tutti li modi tenta,
> ma quel pigro rozzon non però salta.
> Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
> e non può far che tenga la testa alta.
> Al fin presso alla donna s'addormenta;
> e nuova altra sciagura anco l'assalta:
> non comincia Fortuna mai per poco,
> quando un mortal si piglia a scherno e a gioco.

En estos versos, Ariosto es maliciosamente juguetón. Sus alusiones sexuales se basan en el contraste entre *destrier* (destrero) y *rozzon* (jamelgo). El anciano desea poseer a Angélica, a quien, como es de suponerse, ha drogado con una pócima. No obstante, y debido a su avanzada edad, el ermitaño se ve imposibilitado para llevar a buen fin sus lúbricas intenciones. La traducción de Urrea (que no citaremos aquí por cuestiones de espacio) es más o menos cercana al original, aunque en ella se repita el término "rocín" dos veces y se simplifique a Ariosto en demasía con la sustitución de "loco aspro ed ermo" por un simple "vallejo", ciertamente para asegurar la rima con el inevitable "viejo" en el pareado final. La sugerencia de que ese caballo de mala traza, el *rozzon*, no puede "levantar la cabeza" permanece intacta en castellano, como también se conserva en la traducción el lascivo manoseo de Angélica por parte del viejo mañoso.

El enfoque de Harington, por otro lado, es sorprendente por sus alcances. Su versión de estas dos octavas es un muy buen ejemplo del esfuerzo imaginativo e imagístico que una traducción, llevada a los extremos del *rifacimento*, requiere para operar en un contexto cultural ajeno, transpuesto. El poeta-traductor inglés, de manera muy sugerente, hace una serie de permutas, entre una estrofa y otra, de las imágenes sensuales y sexuales que aparecen en el *Furioso*. El traductor inglés no es sólo más detallado en cuanto a descripción

sus propios métodos para lidiar con ellas en su traducción. Harington, quizá a diferencia de Urrea, está consciente de su papel no sólo como hombre de letras, sino también como artista, como "animador", de la corte.

del abuso que Angélica enfrenta; también pospone los rubores de la heroína, mientras que el poeta italiano es mucho más presuroso al mencionarlos. A pesar de su evidente expresión de vergüenza, cuando la Angélica de Harington finalmente reacciona ante los embates del anciano, lo hace con violencia. Además de empujarlo hacia atrás, ella…

> revil[es] him with many a spitefull name,
> who testy with old age and with new passion,
> that did him now with wrath and love inflame…

Ni la furia verbal de Angélica ni la consecuente excitación del ermitaño son tan evidentes en Ariosto o en Urrea. (En el original, la dama "sdegnosetta lo percuote" y más tarde sólo "lo rispinge".) Además, parece que, una vez que Angélica se ha quedado dormida, el ermitaño de Harington la besa con más ansia y con más deseo que el de Ariosto. También, en consideración a las evidentes preferencias libidinosas de su público lector, Harington intensifica las metáforas relacionadas con el pene al agregar a la imagen del caballo desguanzado algunas referencias a cierto "armamento inservible". Harington escribe: "His weapon [la del anciano] looked like a broken launce". Baste decir que este tipo de humor, en Urrea, se limita a un diminutivo: "no comiença fortuna por poquito, / cuando quiere abatir un pobre aflito". El equivalente italiano de esto último Harington no lo traduce.

El carácter explícito de las adaptaciones de Harington bien puede parecer sorprendente dado que la Inglaterra isabelina, y en particular su corte, sufrían de una suerte de obsesión con la virginidad de las mujeres. En los dominios de la famosa Reina Virgen, la atención casi puritana a tal "virtud" femenina —o bien a la escandalosa falta de la misma— se hacía patente tanto en la poesía como en el drama: la epopeya *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, y la comedia *Much Ado about Nothing*, de Shakespeare, son ejemplos claros de esto. Al mismo tiempo, Italia y sus circunstancias representaban para muchos ingleses el catolicismo supersticioso y, por extensión, el exceso lascivo, la corrupción desbordada y el peligro para la virtud.[17] Esto provocaba que las actitudes hacia lo italiano, incluido por supuesto, el *Furioso* y sus supuestas iniquidades, estuviesen impregnadas al mismo tiempo de curiosidad morbosa y recelo anticatólico. En este sentido, y en cuanto a las adaptaciones inglesas del *Furioso*, Miranda Johnson-Haddad afirma:

[17] "O Italy, the academy of manslaughter, the sporting place of murder, the apothecary shop of poison for all nations; how many kind of weapons hast thou invented for malice?" Esta cita proviene de la sátira *Pierce Penniless, His Supplication to the Divell*, escrita en 1592 por el dramaturgo y poeta inglés Thomas Nashe (¿1567?-¿1601?). La italofobia isabelina, en enorme y paradójico contraste con la admiración inglesa por las letras italianas de la época, se hace aquí evidente.

> The attempts of Harington, Greene, Spenser, and Shakespeare to render the *Furioso* more comprehensible, and perhaps *more palatable*, to English readers show the ways in which the Elizabethans may have regarded many aspects of Italian life and culture: *with fascination and pleasure*, but also with incomprehension and at times even with suspicion.[18]

Estas incomprensiones y suspicacias sin duda estaban relacionadas con las airadas tensiones políticas, religiosas, culturales y aun sexuales que privaban entre el norte y el sur europeos. Después de todo, en la Reforma protestante ya se había determinado, por ejemplo, que el celibato obligatorio, en referencia directa a la vida del clero, era poco menos que una treta de control papista.[19] No resulta vano pensar que, con respecto a esto, y aun a pesar del resistente conservadurismo cortesano de los ingleses, las visiones y tratamientos del sexo en la poesía y en los espectáculos públicos fuesen un tanto más laxos que en el mundo de la Contrarreforma. Por supuesto, las posturas personales de los poetas y traductores en este sentido no dejan de trasvasarse en quehaceres que, como el literario, tienen propósitos de alcance público. En cuanto a opiniones contemporáneas sobre la "lascivia" de Ariosto en el *Furioso*, Harington apunta lo siguiente en el prefacio a su traducción:

> But now it may be and is by some objected that although he [Ariosto] write christianly in some places, yet in other some he is too lascivious. [A] las, if this be a fault, pardon him this one fault, though I doubt too many of you (gentle readers) wil be to exorable in this point, yea me thinks I see some of you searching already for these places of the booke and you are halfe offended that I have not made some directions that you might finde out and read them immediatly. But I beseech you stay a while and as the Italian saith *Pian piano*, fayre and softly, and take this caveat with you, to read them as my author ment them, to breed detestation and not delectation [...]. When you read of Alcina, thinke how Joseph fled from his intising mistres; when you light on Anselmus tale, learne to loth bestly covetousnes; when on Richardetto, know that sweet meate wil have sowre sawce; when on mine hostes tale (if you will follow my counsell) turne over the leafe and let it alone, although even that lewd tale may bring some men profit, and I have heard that it is already (and perhaps not unfitly) termed the comfort of cuckold.

La justificación de Harington, así como su defensa de Ariosto, dan muestra de las habilidades retóricas y, sobre todo, político-sexuales de nuestro traductor. Aquí, Harington no sólo se las arregla para justificar la posible gazmoñería de su entorno, sino también para opinar críticamente sobre ésta al tiempo

[18] "*Orlando Furioso* at the Court of Elizabeth I", en *Comparative Literature Studies*, 31, 4 (1994), p. 343. Mis cursivas.

[19] Véase D. MacCulloch, *The Reformation. A History*. New York, Penguin Books, 2005, cap. 15.

que ventila algunos de los moralinos hábitos de lectura de su público: señale usted los pasajes más impúdicos de una obra y su interlocutor de inmediato encontrará la ocasión para repasarlos con cuidado. El traductor inglés se regodea en un humor que traspasa los límites del prefacio y se instala cómodamente en los gráficos jugueteos sensuales y sexuales de su propia traducción del *Furioso*. En contraste, la adusta literalidad de Urrea, justificada en su respeto a Ariosto y en la seguridad de la cercanía traductora, hacen de su versión un intento apenas satisfactorio de adaptación léxica de apocados visos poéticos.

Si, como afirma Linda Hutcheon parafraseando a Walter Benjamin, la traducción "is an engagement with the original text that makes us see that text in different ways",[20] entonces puede decirse que la relación poético-emotiva de Harington con Ariosto supera a la que establece Urrea en virtud de su polivalente apropiación del texto italiano. Urrea, si bien formalmente habilidoso y prosódicamente correcto, cae con frecuencia en la reproducción mecánica de pasajes enteros, con todo y sus peculiaridades morfosintácticas italianas. Esto, combinado con sus frecuentes lapsos de censura, devienen en una visión prácticamente unívoca del *Furioso*, lo que limita las posibilidades de involucramiento entre el poema y sus lectores castellanos. En cuanto a Harington, lo que él ha requerido para apropiarse del *Furioso* y revivificarlo en inglés, es marcar una contundente distancia traductocultural con la obra de Ariosto, por paradójica que tal estrategia literaria se antoje. El poeta inglés hace esto al tiempo que pone de manifiesto, en su versión, los alcances interpretativos de su propia lectura, como cortesano y como artista.

En un lúcido ensayo sobre el *Furioso* de Harington, intitulado "Translating the Pope and the Apennines", Jane E. Everson sostiene lo siguiente: "Translation is an activity fraught with value judgments, cultural as well as linguistic, but surely dependent above all on empathy between author and translator, and translator and audience".[21] En pocas palabras, el acto de traducir es un acto de escritura creativa y, en el caso de personajes como Harington o Urrea, de reescritura poética, con los muchos matices que conlleva este último adjetivo. En la mayoría de las ocasiones, cuando uno lee una traducción, lo hace porque, como el barbero de Cervantes, no entiende el original: ¿cuántos de nosotros no habremos leído ciertas obras sin saber, al acercarnos a ellas por primera vez, que de hecho eran traducciones? La naturaleza de las modificaciones, añadiduras y omisiones de Harington y Urrea (en resumen, las empatías que ellos crearon) constituyen sin lugar a dudas algunas de las razones por las que sus obras se convirtieron en verdaderas vulgatas con el paso del tiempo.

[20] Linda Hutcheon y Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*. Abingdon, Routledge, 2013, p. 16.

[21] Jane E. Everson, "Translating the Pope and the Apennines: Harington's Version of the *Orlando Furioso*", en *The Modern Language Review*, 100, 3 (2005), p. 655.

Con respecto a este tipo de transformaciones, Mark Polizzotti afirma que "to the best of their abilities and judgement, good translators produce versions that re-create the complex web of responses that they as readers have had to the source text, versions that will establish a setting liable to elicit those responses in others".[22] Amén de considerar a Harington mejor traductor que Urrea, resulta claro, por la fuentes contemporáneas a las que me he referido antes, que el inglés fue capaz de obtener respuestas (como dice Polizzotti) bastante más complejas, favorables y sofisticadas de lo que su semejante español hubo de provocar en su público.[23] Amén de determinar quién es mejor traductor de Ariosto, si Harington o Urrea, se puede afirmar que las traducciones y adaptaciones que ellos concibieron ponen de manifiesto sus habilidades como poetas… o quizá incluso sus limitaciones como tales, sobre todo, tal vez, en el caso del segundo. En sus respectivas apropiaciones se hacen patentes tanto su conocimiento del mundo —ora italiano, ora inglés o español— como su admiración por la obra de Ariosto, sus contenidos y su forma. Esa infatuación de la que fue objeto el *Furioso* en la Europa del siglo XVI, amén de los conflictos y vicisitudes que ha tenido que enfrentar (y que, desde la crítica contemporánea, sigue enfrentando), sin duda sigue teniendo eco en nuestra percepción —en otras lenguas, otras culturas y otros tiempos— de la monumental empresa del *reggiano*.

[22] M. Polizzotti, *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2018, p. 53.

[23] Aunque, de acuerdo con Miranda Johnson-Haddad, el poeta Ben Jonson (1572-1637) bien pudo comentar alguna vez que, de las traducciones del *Orlando Furioso* al inglés, la de Harington era la peor, el dramaturgo Francis Beaumont (1584-1616) dejó por escrito su opinión en cuanto a que "[Ariosto] instructed by M. Harrington [*sic*] doeth now speak as good English as he did Italian before". *Op. cit.*, pp. 326, 345.

Dissimulazione, simulazione e verità: uno sguardo a *La retorica delle puttane* di Ferrante Pallavicino

SHARON SUÁREZ LARIOS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Ferrante Pallavicino

"Intanto i miei libri che son fatti contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere, e quelli che sono regolati, se ne stanno a scopar la polvere delle librarie". Queste sono alcune delle famose righe che scrisse Giambattista Marino in una lettera per il suo seguace Girolamo Preti nel 1624.[1] Si capisce che il poeta napoletano si riferiva allora alle regole formali della poesia. Tuttavia, le sue parole ben potevano valere anche per un'altra situazione. Tutto il Seicento è caratterizzato e, si può dire, imprigionato dalla censura stabilita dalla Chiesa controriformista di Roma e dall'Impero spagnolo. La rottura delle loro regole e il desiderio di evitare la censura potevano determinare il successo entro un pubblico che non cercava novità di forma ma di pensiero critico, tuttavia il prezzo di questa fama non solo era quello di vedere la propria opera, totale o parziale, dentro l'*Index librorum prohibitorum* —come accadde appunto con Marino— ma era quasi certo che l'autore sarebbe stato oggetto di una persecuzione violenta che sarebbe finita con un processo e, in molti casi, con la pena di morte. Questo fu infatti il destino del parmigiano e libertino Ferrante Pallavicino, scrittore di grande successo, tradotto in molte lingue e protetto specialmente da grandi personalità di Venezia.

Nato il 23 marzo 1615 nel nucleo della nobile famiglia del marchese Scipione, famigliare lontano del cardinale Sforza Pallavicino, fu obbligato per questioni economiche a rinunciare alla sua eredità a favore del fratello e ad accettare di entrare nella vita monastica presso il convento milanese di Sta. Maria della Passione (nella Congregazione dei canonici regolari lateranensi), dove prese i voti nel 1631 col nome di Marcantonio di Parma. Durante la sua breve vita, Ferrante Pallavicino entrò in contatto con diverse accademie, ma il suo rapporto piú stretto fu con l'Accademia degli Incogniti, dove conobbe una serie di personaggi che lo aiutarono lealmente durante le persecuzioni e il processo che dovette affrontare. Incogniti per esempio furono l'amico Giovanni di Francesco Loredan —patrizio veneziano fondatore di questa accademia,

[1] Gian Battista Marino, *apud* Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*. Torino, Einaudi, 2009, p. 17.

che Ferrante serví durante un tempo come segretario— e Girolamo Brusoni —un altro religioso involontario— che scrisse una vita di taglio apologetico sull'amico: *Vita di Ferrante Pallavicino* (Venezia, 1654). All'Accademia degli Incogniti Pallavicino dovette anche una misurata protezione e la stampa di alcune delle sue pubblicazioni sotto licenza, le quali non ebbero problemi di censura dal 1635, con la pubblicazione de *Il sole ne' pianeti* (Padova), al 1638 con la *Pudicitia schernita* (Venezia), prima opera condannata dalla congregazione dell'Indice per essere considerata contraria alla divinità dal teologo Leone Allacci. Fino al 1639, l'opera del parmigiano, molto prolissa ed altamente eterogenea —tra i generi da lui preferiti si trovano il romanzo, il racconto biblico e classico, le devozioni e alcune traduzioni libere—, riprendeva storie già note per reinterpretarle secondo l'epoca; ma in linea di massima si può dire che in un primo momento non si considerarono direttamente contrarie ai dettami della Chiesa o dell'Impero perché erano nascoste dietro un velo appunto di racconti o aneddoti già conosciuti e trattati da altri scrittori prima di Ferrante, avvenuti in epoche antiche, che, in apparenza, poco potevano riguardare i temi religiosi o politici contemporanei. Da questo momento cominciamo ad osservare la capacità di Pallavicino di creare artifici per dissimulare le sue vere intenzioni critiche, abbastanza aggressive, sulla propria epoca.

Tuttavia il pretesto storico non era l'unico usato dal libertino. Osserva lo studioso Luca Piantoni: "la peculiarità dei romanzi di argomento sacro scritti da Pallavicino è data dal loro essere, rispetto alla coeva produzione di romanzi religiosi, strumento di un discorso dalle finalità strettamente politiche e morali e non come era negli altri di carattere devoto".[2] Fu però *Pudicitia schernita*, una storia sviluppata nella Roma antica, a dimostrare il crasso errore della censura, e fu anche l'inizio della perdizione del suo scrittore. Il 12 maggio 1639 si catalogò quasi tutta l'opera di Pallavicino nell'*Index*. Tra l'altro, l'opera del parmigiano attirò l'attenzione del nunzio pontificio a Venezia, Francesco Vitelli, nemico personale del libro libertino, che non lesinò sforzi, anche se poco etici, affinché Pallavicino fosse condannato a morte. È questo però solo l'inizio. Nel 1640 passa dagli uffici della censura veneziana il *Corriero svaligiato*. Accettata dal Sant'Uffizio, l'opera venne respinta dal revisore laico. Ferrante Pallavicino aveva smesso di lavorare su temi antichi e con una parodia grottesca di una corte secentesca metteva in luce sia il nepotismo di Urbano VIII, sia l'influenza nociva dell'Impero spagnolo in una penisola italica che non cercava nemmeno di svincolarsene. Per Brusoni, il suo biografo e amico, il *Corriero svaligiato* rappresentò la "sola cagione di tutte le sue disgrazie".[3] Di fatto, il

[2] Luca Piantoni, "'Per le sagre storie discorrendo'. Etica e politica nei romanzi religiosi di Ferrante Pallavicino", *apud* Mario Infelise, *s. v*. Ferrante Pallavicino, *Dizionario biografico degli italiani* [on line], vol. 80, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/ferrante-pallavicino_(Dizionario-Biografico)>. [Consultazione: 20 febbraio, 2019.]

[3] Girolamo Brusoni, *Vita di Ferrante Pallavicino*, *apud idem*.

libertino non solo non smise di promettere l'opera anche se proibita, ma riferí altresí pubblicamente che era stata censurata durante la dedica a Loredan nel *Principe hermafrodito* (Venezia, 1640).

Al suo ritorno da un viaggio di pochi mesi in Germania, riscrisse il *Corriero*, aggiungendo una lettera contro "chi proibisce i libri" e lo pubblicò clandestinamente, dopo una seconda censura, sotto lo pseudonimo di Ginifacio Spironcini con l'aiuto dello stampatore Agostino Piccinini, assassinato pochi giorni dopo la pubblicazione.[4] Francesco Vitelli ordinò allora il sequestro del *Corriero* clandestino e l'arresto dell'autore non ben dissimulato. Con questa prima incarcerazione di Pallavicino, si creò una grande controversia nella sfera politica di Venezia e, grazie alla forte tensione esistente fra questa città e Roma, per il feudo di Castro, che si voleva includere nello stato pontificio, il parmigiano fu liberato il 28 febbraio 1642, con l'unica proibizione del *Corriero*. Dopodiché Vitelli cominciò un processo segreto e una persecuzione feroce contro Pallavicino, che riuscí a sfuggire grazie alla sua gran rete di conoscenze; tuttavia, il 12 gennaio 1643 —con una valigia strapiena di libri stampati e manoscritti inediti, tutti piuttosto compromettenti—, fu arrestato una seconda volta dai gendarmi pontifici, a Pont de Sorgues, nel confine con l'enclave di Avignone. Pallavicino, che cercava disperatamente di sfuggire a tutte le minacce di morte, era caduto in trappola. Il nunzio Vitelli con l'aiuto del francese Charles de Bresche, figlio di un famoso libraio parigino, e tramite lettere fraudolente che promettevano incarichi alla corte di Francia, riuscí ad allontanare Pallavicino dagli amici veneziani per poterlo imprigionare. Durante il processo, il libertino negò in ogni momento che la valigia contenesse libri che portasse con sé per sua volontà, fingendo che fossero piuttosto incarichi di amici, anche se non fece molti nomi. E sosteneva che i manoscritti fossero stati dettati sempre da altri, presentandosi come un semplice segretario. Le sue dissimulazioni e simulazioni però non furono efficaci. Il 4 marzo 1644 fu degradato dal Vescovo di Vaison e il giorno dopo, a soli 28 anni, venne decapitato pubblicamente nella piazza del palazzo apostolico di Avignone, sotto l'accusa di lesa maestà pontificia.[5]

[4] "fu Agostino Piccinini, appena venticinquenne, a stampare nel 1641 clandestinamente il *Corriero svaligiato* di Ferrante Pallavicino e ad essere trovato ferito a morte solo pochi giorni dopo la conclusione del lavoro. Anche se nessun documento lega direttamente questo assassinio alla pubblicazione di uno dei libri piú famosi del libertinismo seicentesco, di certo gli ambienti in cui doveva muoversi non paiono esser tra i piú raccomandabili, popolati com'erano di spie e di personaggi pronti al tradimento o al doppio gioco". Mario Infelise, *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*. Roma, Laterza, 2014, p. 146.

[5] Le informazioni sulla vita di Pallavicino provengono da M. Infelise, *s. v.* Ferrante Pallavicino, *op. cit.*, e Luca Piantoni, *s. v.* Ferrante Pallavicino, *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*. <http://www.ereticopedia.org/ferrante-pallavicino>. [Consultazione: 20 febbraio, 2019.]

La retorica delle Puttane

La vita di Ferrante Pallavicino, "un mito dell'Europa anticlericale", come lo definí Mario Infelise,[6] è il risultato di un'anima audace e anticonformista. Violenta davanti a una realtà che non trovava piú armonia fra *res* e *verba*, critica l'unica realtà reale possibile: quella sociale, e lo fa con un sorriso mordace. Tuttavia non la attaccò direttamente perché era solo attraverso vari veli che la verità poteva essere messa in scena durante il XVII secolo, non solo a causa delle pressioni religiose e politiche, ma anche perché l'individuo secentesco non aveva piú le risorse cognitive per affrontarla. Da qui la capacità inventiva e ingegnosa di ogni intellettuale per nascondersi e mostrarsi allo stesso tempo, come fece Pallavicino. Infatti, la sua difesa con l'anonimato, la clandestinità e la negazione della propria opera, sarebbe stata un esempio della *Dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto: trattato basilare che ci spiega la sopravvivenza durante il Seicento, che considerava necessario "il mutar manto, per vestir conforme alla stagion della fortuna, non con intenzioni di fare, ma di non patir danno, ch'è quel solo interesse col quale si può tollerar chi si suol valere della dissimulazione, che però non è frode".[7] Tuttavia l'opera di Pallavicino sarebbe stata anche esempio di quello che non si doveva fare, perché si conosceva "l'odio che si tira appresso chi mal porta questo velo".[8] La causa è che per Pallavicino la dissimulazione nelle sue opere era piuttosto un artificio letterario per la creazione dell'ambiguità e la polisemia della verità. Cosicché i molteplici veli che Pallavicino usò scoprono, sostenne Piantoni, "la figura di uno scrittore scomodo e spregiudicato".[9] L'opera di Pallavicino, in altre parole, era piena di critiche sovversive, come vedremo brevemente, dentro le pagine di una delle sue opere.

L'agosto del 1642, "mese molto cattivo poiché la carne puzza",[10] come scrisse Pallavicino, si stampò anonima *La retorica delle puttane*, presso una rete di librai clandestini. Scritta durante i primi mesi di carcere sotto l'ombra della tradizione aretiniana, specie dei *Ragionamenti*, il titolo dell'opera ci dice che è stata "Composta conforme ai precetti di Cipriano" (p. 5) ed è "Dedicata alla Università delle cortigiane piú celebri" (*idem*), cioè a nessun personaggio principesco come si usava all'epoca. Diretto e tagliente, Pallavicino presen-

[6] Mario Infelise, "Avignone, 5 marzo 1644. La decapitazione di un libertino", in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, ed., *Atlante della letteratura italiana*, 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*. Torino, Einaudi, 2011, p. 486.

[7] Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*. *Rime*. A cura di Eduardo Ripari. Milano, Rizzoli, 2012, p. 25.

[8] *Ibidem*, p. 12.

[9] L. Piantoni, *s. v*, Ferrante Pallavicino, *op. cit*.

[10] Ferrante Pallavicino, *La retorica delle puttane*. Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2002, p. 6. Visto che si userà la stessa edizione per le seguenti citazioni, da ora in poi solo si scriverà la pagina fra parentesi nel testo.

ta come fonte di riguardo l'*Arte rhetorica* del gesuita Cipriano Suárez, per una retorica diretta alle puttane; e si legga qui "università delle cortigiane" sia come la totalità delle cortigiane o precisamente come l'istituzione educativa delle cortigiane. E come se non fosse chiaro con quest'introduzione, aggiunge ne "L'autore ai lettori": "La tessitura di questo libro porta nome di retorica per essere conforme alle regole che sono indicate nella *Retorica* di Cipriano Suario gesuita, la quale è ritenuta la migliore, e quindi la piú accettata nelle pubbliche scuole" (p. 8).

Infatti, insieme alla *Poeticarum institutionum* di Gerardus Joannes Vossius (1595), la *Rhetorica* di Suárez —per Pallavicino, Suario— era dal 1561 il libro base di quasi tutte le scuole sotto la direzione della Compagnia di Gesú.[11] Pallavicino menziona allora e in vari momenti della *Retorica delle puttane* l'opera di Suárez, per evitare che il lettore dimentichi l'identificazione di tutte e due le retoriche, dove una, con propositi intellettuali e pedagogici onesti, per chiamarli in una certa maniera, è il modello di struttura dell'altra, con una funzione piuttosto oscura, ma con sfumature disoneste —o magari non tanto—, in una troppo evidente beffa al sistema educativo gesuita. È però questo il suo unico obiettivo? Il lettore si domanda in maniera sempre piú insistente quale potrebbe essere veramente il proposito della *Retorica* di Pallavicino durante le cinque sezioni dell'opera: la dedicatoria, la nota "L'autore ai lettori", le quindici lezioni, la "Conclusione dell'opera" e la "Confessione dell'autore". In ogni momento di queste parti, Pallavicino gioca con la simulazione e la dissimulazione, che letteralmente in parole di Accetto significa che "si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è",[12] offrendo al lettore un caleidoscopio di possibili verità, dove una è ugualmente valida in confronto all'altra.

Si afferma nella dedica lusinghiera per le cortigiane: "Questo è un registro dei trionfi, poiché esercitate perfettamente nella pratica tutto ciò che qui in teoria si propone" (p. 5); e piú avanti: "graditelo dunque come un regalo di chi vi ama" (*idem*), alludendo al fatto che il libello può essere anche usato come pagamento per i servizi delle fin qui chiamate cortigiane. Nonostante, ne "L'autore ai lettori", l'obiettivo e il soggetto cambiano violentemente. Non sono piú cortigiane, ma *puttane*, termine che se era considerato poco toscano all'epoca, comunque l'autore lo usa per esser chiaro con riguardo al tipo di "professioniste" di cui si parla,[13] perché questa retorica è stata fatta per svelare gli inganni delle puttane, come conferma durante la "Confessione dell'autore", dove, simulando una vera confessione davanti a un prete, riconosce di esser

[11] Miguel Batllori, *Gracián y el barroco*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 110.

[12] T. Accetto, *op. cit*., p. 31.

[13] "Ti darà forse nel naso questo nome per essere poco toscano, e nulladimeno lecito in componimento scherzoso, affinché si capisca di primo tratto da tutti quale ne sia la materia, senza porre in sostegno il libro con le parole 'meretrici' o 'concubine'" (p. 7).

stato vittima delle puttane e dei loro artifici, e scrive allora la *Retorica* come una sorta di vendetta:

> Mi resta di prendere la penitenza convenuta al fallo commesso, ancorché sia eccesso di rigore l'assegnarla quando è già severamente precorsa nell'impaccio sortito con queste belve indiscrete le quali maltrattandomi fecero maggiore la pena dei godimenti, e quindi piú grande la penitenza che il peccato. In conformità nondimeno del pentimento mi addosso obbligazione contraria ad una affettuosa natura e alla schiettezza dell'animo [...]. Avrò fino ad ora compiuta in parte questa necessaria soddisfazione con aver pubblicati gli artifici del mestiere, per discreditarle appresso ai piú semplici, dei quali trionfare sogliono facilmente con le finzioni. (p. 94)

Notiamo immediatamente un mutamento dal trattamento quasi di riguardo che aveva verso le cortigiane nella dedica, passando dal grezzo termine di puttane nella maggior parte dell'opera, a queste "belve indiscrete", che sono paragonate con cloache che unicamente servono "al ricettare quelle immondizie che con sordida tramutazione ivi corromponsi" (p. 94), vale a dire il seme dei clienti. La *Retorica* non è piú un "regalo di chi vi ama", è una diatriba contro il mestiere di queste "belve indiscrete", ma anche un'arma, come si prefigura nella "Conclusione dell'opera", dove si insegna ai clienti come usare gli stessi trucchi delle puttane contro di loro, per poter godere senza pagare o addirittura rubare loro qualcosa, sempre con una buona giustificazione.[14] La *Retorica* diventa appunto una guerra di ingegni, artifici e di sopravvivenza fra puttane e clienti, come si dichiara all'inizio della "Lettione prima": "Altro non è la retorica delle puttane che un'arte di moltiplicare artificiose parole e mendicanti pretesti, con fine di persuadere e muovere gli animi di quegli infelici che incappando nelle loro reti assistono alle sue vittorie". (p. 17)

Con questa avvertenza, messa in bocca a una vecchia, si arriva alla conclusione che, oltre alle 15 lezioni, dove si insegnano tutte le simulazioni necessarie alle puttane, si sveleranno tutti i misteri del mestiere, indebolendolo e lasciando quindi la puttana in netto svantaggio.

Dobbiamo sottolineare, tra l'altro, che Pallavicino parla sempre di "simulazioni" e non di dissimulazioni, perché, ricordando nuovamente il trattato di Accetto, solo la dissimulazione è onesta, mentre la simulazione "tanto è di mal nome, che stimo maggiore necessità il farne di meno" (p. 23).

[14] Questo obiettivo era già stato prefigurato durante "L'autore ai lettori": "Non ti scandalizzare, o lettore, poiché ho per fine l'insegnare non tanto alle donne il vero modo di essere buone puttane, quanto a te la necessità di fuggirle quando, con artificiosa tessitura, compongono solamente ai tuoi danni lacci e reti d'inside e d'inganni" (p. 8). Tuttavia, questo proposito —cosí come la maniera con cui Ferrante, sotto le sue diverse maschere, si riferisce alle puttane— diventa sempre piú violento, per arrivare all'uso degli artifici delle puttane non per difendersi da loro, ma per aggredirle e sfruttarle.

Ebbene, la cornice delle 15 lezioni si sviluppa con l'incontro fittizio, o non tanto, fra una giovane fanciulla e una vecchia mendicante. La fanciulla, vittima della miseria e dell'impossibilità di svago, una situazione piuttosto comune all'epoca, si lagna con la vecchia che dissimula, con un vero stato di mendicante, la realtà del suo stato di mezzana, dopo essere stata una puttana. Le due donne si trovano davanti a un'opportunità solo apparente e contraddittoria. La vecchia, con l'esperienza dei suoi errori, insegna alla ragazza tutti i dettagli del mestiere, come una vera dottoressa di retorica, elencando l'*inventio*, la *dispositio* (con il rispettivo esordio, esposizione, argomentazione ed epilogo), la *elocutio*, la memoria e la recitazione. Certo, le lezioni son dettate per ottenere vantaggio economico tramite la vendita del corpo della cosí descritta "bellissima giovane" (p. 11). Tuttavia, alla fine, per un infelice errore tecnico, quando la mezzana riesce a vendere la verginità della ragazza a un ricco mercante, si scopre che la ragazza non può dimostrare di essere vergine. Il mercante, pensando che la ragazza lo stia ingannando, soddisfa le sue necessità in maniere meno naturali e si vendica della mezzana sfregiandola, lasciandole una cicatrice su tutto il viso. Mentre la fanciulla, malgrado sia testimone di una realtà innegabile —lo stato di mendicità della vecchia–, si lascia ingannare dalle parole di quest'ultima e vede la possibilità di ottenere ricchezze e lusso, giacché, avendo presente la capricciosa fortuna di una puttana, "considerava tuttavia che sicuramente era meglio esporsi ad un dubbioso pericolo che il persistere in una certa miseria" (p. 75). Per tanto, come se fosse una novizia che sta per prendere i voti monastici della castità, povertà e obbedienza,

> promise alla sua maestra, nelle di lei mani professando gli atti di questa dolce religione, alla quale si obbligava sotto la di lei disciplina; oltre i tre ordinari voti di lussuria, d'avarizia e d'una eterna simulazione, in conformità dei padri gesuiti, vi aggiunse il quarto di non credere mai ad alcun uomo nel valutare la sua affezione o nel fondare alcun valore sopra le sue promesse. (p. 76)

L'ultimo voto si rafforza dopo che la giovane puttana gesuita subisce il trauma dell'incontro con il mercante, e conclude allora come unica realtà l'importanza della simulazione anche quando ci si trova davanti alla verità, che a volte deve essere abbellita con artifici per renderla vera. A questo punto l'autore, l'anonimo-Pallavicino, lascia credere al lettore che in realtà questa sia la cronaca di una puttana vera e famosa:

> Pensi chi legge come ben capitasse chi s'impacciava con costei, dei cui modi sarà pubblicamente informato chiunque conosce una tale di cui si tace il nome per non onorarla con pubblica rimembranza; sarà benissimo nota poiché ella è altrettanto famosa per la sua bestialità quanto è celebre per i suoi artifici. (p. 78)

Fin qui la *Retorica delle puttane* è scherno dei gesuiti, repertorio teorico della pratica puttanesca, regalo per le cortigiane, pagamento a queste, avvertenza per gli ingenui, vendetta contro le "belve indiscrete", confessione, penitenza, retorica e cronaca di una famosa puttana. La polisemia però non è ancora finita. È anche un'apologia di un mestiere di cui non si può fare a meno, perché Pallavicino enuncia, sia ne "L'autore ai lettori" sia nella "Confessione", diverse ragioni per cui deve essere accettato socialmente e moralmente. Se esistono manuali di guerra, perché non scrivere un manuale che educhi le "femmine semplici e malaccorte" (p. 8) a un mestiere utile? Si usano inoltre argomenti che possono identificarsi con i primi versi del primo sonetto dei "XVI modi" di Aretino: "Fottiamci, anima mia, fottiamci presto, / poi che tutti per fotter nati siamo".[15]

Ritorniamo però alla questione originale: è la *Retorica* un'apologia del sesso che si opponeva alle restrizioni morali del tempo, attaccando allo stesso tempo i valori della Chiesa cattolica, accusandola non tanto sottilmente di bigottismo superficiale, quando segnala, in uno slancio di verità, che tra i clienti delle puttane si trovano persone appartenenti alla Chiesa, e Roma, capitale del cattolicesimo, è per questo una delle migliori scuole di puttaneria?[16] Sí, ma non solo. Durante tutta la *Retorica*, specie durante le 15 lezioni, si rende manifesto lo stato miserabile, reale e vero, delle puttane, le quali, insieme a tutti i simulatori la cui esistenza svergognava la classe dirigente che non pensava a risolvere i loro problemi di miseria e necessità,[17] appartenevano a quel genere di sottouomini di cui parla lo studioso italiano Piero Camporesi.[18] Infatti, prima di diventare puttana, la ragazza (reale o simulata per effetti del racconto) consultò "questo [gli insegnamenti] quando con i propri pensieri pensava alla mutazione di questo stato, improprio della nascita ma comandato purtroppo dalla necessità, dagli sforzi della quale si aboliscono i segni di ogni legge o rispetto" (p. 75). Se consideriamo che, anche se giustificato e necessario, Pallavicino non afferma in nessun momento, né nella voce della vecchia o né in quella

[15] Pietro Aretino, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*. A cura di Giovanni Aquilecchia. Roma, Salerno, 2006, I, 1, p. 21.

[16] "In Roma, dove regnano tutte le dissolutezze e per ben imitare gli esemplari migliori si insegnano le maniere piú squisite per avere ottima riuscita in tutti i vizi, quasi ogni cortigiana in canore voci fa ridondare quei vezzi che le danno pregio per meritare il commercio dei piú grandi" (p. 66).

[17] Si pensi per esempio a Diego Bartoli e la sua *Povertà contenta, descritta e dedicata a' ricchi non mai contenti* (1678).

[18] "Il contatto coi professionisti del vagabondaggio, con le prostitute e le ex vivandiere, coi soldati sbandati, smobilitati o disertori, con i reduci della guerra, coi galeotti fuggiaschi li faceva piombare in una specie d'inferno, in forme d'esistenza inimmaginabili [...]. La 'tragica trasformazione', la 'dolorosa metamorfosi' d'un uomo in un sottouomo (qualcosa di ancora piú basso dell'anglosassone *underdog*) faceva dimenticare che 'sotto quelle carni consumate, sotto quella pelle tarmata, sotto quel corpo lacero' si nascondeva un essere umano". Piero Camporesi, *Il paese della fame*. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 9-10.

del narratore-anonimo, che il mestiere di puttana sia onorevole, ci troviamo allora davanti a un abbandono della natura onesta con cui si nasce, per riuscir a sopravvivere a una necessità che non rispetta leggi: una verità terribile e ben dissimulata da chi se ne approfitta. Davanti a questo velo caduto, bisogna pensare nuovamente al paragone della puttana-cloaca, e delle "belve indiscrete".

Cosa sta dissimulando Pallavicino in queste brutali similitudini? Perché le donne che si dedicano a quel mestiere sono indiscrete? Forse perché mettono in evidenza una realtà che si vuole dissimulare o piuttosto ignorare? O cosa è veramente quello che si corrompe in queste "cloache"? È solo seme quello che ricevono? O è anche la corruzione, l'ipocrisia e le simulazioni delle alte sfere del potere? Se è cosí, la *Retorica* è, contrariamente a quanto detto prima, un'apologia della dignità umana, rappresentata dal gruppo vulnerabile delle puttane, che rischiava nel Seicento, e continua a rischiare nel terzo millennio, di essere schiacciata da un potere senza volto. Lo stesso potere che censurava e censura libri, che metteva e mette in galera, e che condannava e condanna a morte, perché guidato da un pensiero totalitario e oppressivo come quello della Compagnia di Gesú, che Pallavicino attacca senza mezzi termini nella sua funzione piú pericolosa: l'educazione. Poiché è nel sapere dove esiste una via di salvezza o di rovina, visto che l'ignoranza ci può rendere innocenti, come dice Pallavicino (p. 85), ma non ci concederà di certo la libertà.

Giacomo Leopardi traductor de la *Eneida*

JOSÉ LUIS QUEZADA A.
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Giacomo Leopardi es reconocido como uno de los más importantes poetas del Romanticismo europeo y, sin duda alguna, en Italia fue el más importante. Sin embargo, su posición preeminente e indiscutible como poeta, ensayista y filósofo ha oscurecido hasta cierto punto el resto de su labor intelectual que comprendió también otros ámbitos como la filología y la traducción.

La educación jesuítica que Leopardi recibió dio como resultado que estuviera familiarizado desde su infancia con el latín y con otras lenguas, como el español, francés, inglés, hebreo y griego. De manera específica, el griego, el latín y sus respectivas literaturas representaron para Leopardi un interés permanente. Debido a esto, muy diversas obras de autores griegos y romanos se mantuvieron abiertas en su escritorio durante toda su vida.

Respecto a la filología, sabemos que el poeta cultivó esta disciplina desde una edad muy temprana y que continuó interesándose en ella hasta su madurez. Conviene precisar que la inclinación de Leopardi hacia la filología abarcó también la crítica textual, campo en el que propuso enmiendas y conjeturas en diferentes obras; asimismo, incursionó en el comentario de textos y escribió ensayos sobre muy diversos temas de filología clásica,[1] contenidos, en su mayoría, en el *Zibaldone*.[2]

Por lo que toca a la traducción, Leopardi la practicó igualmente desde muy joven. Debemos tomar en cuenta que, a principios del siglo XIX, la tra-

[1] Sebastiano Timpanaro Jr. comenta que "l'attività filologica del Leopardi non ebbe soltanto, come gli studi classici della maggior parte degli altri poeti, un valore strumentale, di tirocinio letterario, ma produsse anche risultati apprezzabili in sede strettamente filologica, e rappresentò nella storia della filologia italiana dell'Ottocento molto piú di quanto comunemente si creda", y más adelante: "Nel Leopardi invece la filologia, oltre a costituire materia di elaborazione artistica, si sviluppò anche parallelamente, come vera e propria filologia; e come tale durò assai piú di quanto di solito non si creda". *La filologia di Giacomo Leopardi*. Bari, Laterza, 1955, pp. 13 y 203. Para hacerse una idea de la actividad filológica de Leopardi, también es útil el artículo de L. de Sinner, "Excerpta ex schedis criticis Jacobi Leopardii, Comitis", en *Rheinisches Museum für Philologie*, 3 (1835), pp. 1-14.

[2] El *Zibaldone* o *Zibaldone di pensieri* es una suerte de diario personal en el que Leopardi registró una ingente cantidad de reflexiones y apuntes de carácter misceláneo a lo largo de un período de más de quince años. Los apuntes relativos al mundo clásico pululan a lo largo de toda la obra.

ducción de los autores grecolatinos —en Italia llamada *volgarizzamento*— era un ejercicio obligatorio para la formación filológica[3] y el estudio del mundo antiguo.[4] En palabras de Valerio Camarotto, el concepto de traducción para Leopardi es el de "un esercizio di severa e quasi religiosa fedeltà filologica".[5]

Leopardi y la traducción

Es posible afirmar que la traducción constituye un punto de encuentro ideal entre la teoría y la práctica dentro de la actividad intelectual del conde Giacomo Leopardi.[6] Sus primeros ensayos de traducción corresponden al año 1809 y continuó trabajando en este terreno por un par de décadas más. Con el fin de tener presente la trayectoria de Leopardi como traductor, conviene hacer un repaso por algunos de sus trabajos más importantes realizados en el período 1809-1816. Me limitaré en este caso a enumerar las versiones de obras poéticas.

En cuanto a las traducciones de poetas griegos, significativamente más abundantes que las de poetas latinos, destacan de manera particular los poemas de Mosco (1815), del canto primero y de algunos versos del segundo de la *Odisea* (1815-1816), de la *Batracomiomaquia*, atribuida a Homero, obra de la que Leopardi elaboró tres versiones distintas (la primera es de 1815), y de la *Titanomaquia*, atribuida a Hesíodo (1817). Mientras que, en el caso de la poesía en latín, Leopardi tradujo una selección de las *Odas* de Horacio (1809) y el *Ars poetica* (1811), el poema pseudo-virgiliano *Moretum* (1816) y, lo que nos interesa aquí, el canto segundo y un fragmento del tercero (solamente los primeros veintiún versos) de la *Eneida* de Virgilio (1816).

Como mencioné, en el caso de Leopardi, la práctica de la traducción estuvo íntimamente ligada con la teoría traductológica.[7] En el caso de los textos

[3] Manuel Fernández-Galiano, "Leopardi, filólogo y poeta", en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 33 (1985), p. 88: "Ésta es la prueba de fuego que todo estudiante distinguido debe pasar en su juventud. Solamente quien se haya lanzado a verter seriamente a los clásicos puede decir que los conoce en su entraña; y sólo quien los conoce del todo podrá interpretarlos y enmendar sus textos".

[4] Para comprender el proceso de aprendizaje en torno a la Antigüedad en la época de Leopardi, *vid*. Sotera Fornaro, "Lo 'studio degli antichi', 1793-1807", en *Quaderni di Storia*, 43 (1996), pp. 109-155.

[5] Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*. Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 31-32.

[6] Bruno Nacci, "Leopardi teorico della traduzione", en *MLN*, 114 (1999), p. 60: "[Leopardi] difende con passione il genere traduzione, a cui riconosce una evidente pari dignità e autonomia letteraria rispetto alle altre forme espressive".

[7] Sobre Leopardi como teórico de la traducción, además del trabajo citado en la nota anterior, véanse Rienzo Pellegrini, "La traduzione letteraria nel pensiero del Leopardi", en *Lettere Italiane*, 30 (1978), pp. 163-184 y Simonetta Randino, "Leopardi e la teoria del tradurre", en

apenas aludidos, prácticamente todos fueron dados a la luz acompañados de diferentes tipos de paratextos: *discorsi*, *preamboli*, *note*, *commenti* en los que el traductor expuso los problemas a los que se enfrentó en la realización de sus versiones, la forma en que los resolvió, así como sus ideas y reflexiones acerca de la traducción literaria perfecta, argumento que lo obsesionó hasta el final de su vida.

Encontramos la mención explícita de esta traducción ideal en una carta dirigida a Pietro Giordani en 1817 (mismo año de la publicación de su versión de la *Eneida*). Dice Leopardi: “Mi pare di essermi accorto che il tradurre cosí per esercizio vada veramente fatto innanzi di comporre, e o bisogni o giovi assai per diventare insigne scrittore, ma che per diventare insigne traduttore convenga prima aver composto ed essere bravo scrittore e che insomma una traduzione perfetta sia opera piuttosto da vecchio che da giovane”.[8] En consecuencia, la actividad como traductor es complementaria a la de escritor y viceversa. De hecho, en el ámbito de la crítica leopardiana es un lugar común la concepción de que las traducciones de autores antiguos significaron para el poeta un proceso formativo que lo llevó indefectiblemente hacia la composición de sus propias obras,[9] la llamada “conversione letteraria” ocurrida precisamente en 1816.[10] En verdad, el bienio 1816-1817 fue fundamental dentro de la carrera literaria del joven Leopardi debido a la importancia de los textos teóricos que compuso, es decir, la *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca italiana* y el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, sin olvidar que en este mismo período comenzó los *Idilios*, el *Zibaldone* y las traducciones de Homero y Virgilio.

En cuanto a la traducción de poesía, encontramos una observación pertinente a nuestro tema en otra carta también dirigida a Giordani en 1817, en donde Leopardi afirma: “Io certo quando traduco versi, facilmente riesco (facendo anche quanto posso per conservare all’espressione la forza che hanno nel testo) a dare alla traduzione un’aria di originale, e a velare lo studio”.[11] En estas líneas hay al menos dos elementos que debemos resaltar. En primer lugar, la *for-*

Lettere Italiane, 54 (2002), pp. 616-637. Para una compilación más amplia de trabajos específicos sobre traducción en general y de la *Eneida* en particular, *vid*. Massimo Natale, “Dagli *Scherzi* a *Imitazione*. Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005”, en *Lettere Italiane*, 58 (2006), pp. 323-327.

[8] Citado en Mariella Tixi, “Leopardi traduttore di Virgilio”, en *Maia*, 64 (2012), p. 550 [A P. Giordani 29 dicembre del 1817].

[9] Esta idea es expresada constantemente en los trabajos citados en las tres notas anteriores.

[10] V. Camarotto, *op. cit*., p. 52: “Ma quel che piú importa è che questa simbiosi traduzione-composizione esibisce in maniera paradigmatica ciò che costantemente accade in quello stesso giro di mesi sullo scrittoio leopardiano: la convivenza, cioè, tra l’alacre impegno profuso nei volgarizzamenti e il parallelo insorgere della produzione poetica originale, con tutte le convergenze e i contatti che questa sovrapposizione implica”.

[11] Giacomo Leopardi, *Storia di un’anima*, *scelta dall’*Epistolario. Introducción y notas de Ugo Dotti. Milano, Rizzoli, 1982, pp. 60-61 [A P. Giordani, Milano. Recanati 30 aprile 1817].

za, con este término Leopardi se refiere muy probablemente a la *vis verborum*, es decir, el significado, el sentido preciso de las palabras. En segundo lugar, es interesante notar su intención de que la traducción de poesía mantenga un aspecto de originalidad. Para lograrlo es necesario que el traductor no sólo vierta en verso el texto de partida, sino que sea capaz de reproducir el ritmo, las metáforas, el contenido, en suma, el estilo de la obra original.[12] También es necesario considerar que las obras poéticas a las que se refiere fueron escritas en griego o en latín y, por consecuencia, el aspecto esencialmente retórico de las mismas no puede dejarse de lado. Es fundamental resaltar esta característica porque el mayor obstáculo para traducir estas obras reside precisamente en el empleo concienzudo y minucioso de la retórica por parte de sus autores. Y esta técnica compositiva no siempre es trasladada a la lengua de llegada, ya sea por la gran dificultad que esto implica, por la incapacidad o por el gusto mismo del traductor. En el caso de las versiones de Leopardi esto no ocurrió, puesto que una de sus preocupaciones principales como traductor fue la de mantener el contenido retórico.[13]

Ahora bien, las reflexiones personales de Leopardi acerca de la traducción deben considerarse a la luz de la concepción que se tenía de esta actividad en su propia época. Para hacerlo, es conveniente que nos detengamos por un instante en la influyente figura de la escritora francesa conocida como Madame de Staël, quien en 1816 publicó en la revista de Milán, *Biblioteca Italiana*, un artículo intitulado "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni".[14] En este texto la autora proponía que la traducción podía servir como el vehículo ideal para que los italianos se acercaran a las innovadoras tendencias literarias imperantes en Europa, concretamente en Francia, Alemania e Inglaterra.

Además de esto, el texto encendió por enésima vez el debate secular entre lo antiguo y lo moderno como modelos de imitación literaria.[15] En lo que corresponde a esta discusión, se alinearon en Italia dos bandos claramente di-

[12] Antonella Del Gatto, "Una lingua 'pieghevole, duttile, elastica': metafora e traduzione in Leopardi", en *Studi Medievali e Moderni*, 18 (2014), pp. 21-45 y Margherita Centenari, "Ospitare gli antichi. Per una ricognizione sulle metafore del tradurre negli scritti giovanili dei Giacomo Leopardi", en *Studi Medievali e Moderni*, 20 (2016), pp. 129-147.

[13] Giacomo Leopardi, *Zibaldone*. Ed. Lucio Felici. Roma, Newton & Compton, 1997, p. 105: "[319-320] Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di buona letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore".

[14] M. Tixi, art. cit., p. 547.

[15] Respecto a la oposición entre lo antiguo y lo moderno, debemos recordar que, a lo largo de la historia occidental, ha habido diversos momentos en los que se ha buscado una confrontación con la Antigüedad para encontrar qué es lo que distingue a un período preciso de otros momentos y circunstancias históricas. Un tratamiento completo del tema se puede leer en Arbogast Schmitt, "Querelle des Anciens et des Modernes", en en Hubert Cancik y Helmuth Schneider, eds.

ferenciados: los clasicistas y los románticos.[16] Madame de Staël, en el artículo mencionado, se inclinaba decididamente por la tendencia romántica. En respuesta a este texto Leopardi escribió la *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* en la que manifestaba su adhesión al bando clasicista, aunque esta carta fue publicada después de su muerte y, por tanto, no tuvo resonancia alguna en su propia época. Más allá de esto, una prueba de su postura clasicista la encontramos precisamente en el hecho de que se haya aventurado a traducir al que según T. S. Eliot es "nuestro clásico, el clásico de toda Europa".[17] En específico, la *Eneida* de Virgilio.

La traducción del libro segundo de la *Eneida*

La traducción leopardiana del canto segundo de la *Eneida* fue publicada en los meses iniciales de 1817, en Milán, por el editor Giovanni Pirotta. La primera recepción que tuvo en los círculos literarios italianos fue benévola en general, sobre todo, por parte de Vincenzo Monti y Pietro Giordani, personajes reputados en el ambiente intelectual de la época. Sin embargo, a partir del severo juicio que después impuso Francesco De Sanctis sobre este texto, la versión leopardiana de Virgilio fue poco atendida e incluso menospreciada por más de un siglo. Refiriéndose a la traducción De Sanctis afirmó: "gli uscí un Virgilio né togato, né borghese, un Virgilio letterale";[18] y más adelante dice que en la versión de Leopardi "non c'è spontaneità, né sveltezza, e non sentimento e non colorito".[19]

Aunque la opinión de un estudioso como De Sanctis debe ser tomada siempre en cuenta como punto de partida, la afirmación de que la versión de Leopardi es una traducción literal es a todas luces imprecisa para cualquiera que lea unos cuantos versos de ella. En efecto, Leopardi se preocupó por trasladar al italiano todas y cada una de las palabras del texto virgiliano, pero no lo hizo literalmente o, por lo menos, la literalidad no fue su único interés.

Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World [en línea]. <http://dx.doi.org.pbidi.unam.mx:8080/10.1163/1574-9347_bnp_e15205340>. [Consulta: 19 de marzo, 2019].

[16] Cristina Coriasso, "Leopardi traductor y traductólogo: la polémica sobre la manera y utilidad de las traducciones en el primer Romanticismo italiano", en *Hieronymus*, 12 (2005-2006), pp. 79-80: "La cuestión de las traducciones es un tema candente en la época, tanto que el artículo de Madame de Staël, "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni", publicado en el primer número de la *Biblioteca Italiana* va a producir una agitada polémica literaria que, enfrentando clásicos y románticos, es concebida por los historiadores como el *incipit* del romanticismo italiano".

[17] T. S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*. México, UNAM, 2004, p. 58.

[18] Francesco De Sanctis, *Opere di Francesco De Sanctis*, 13. *Leopardi*. Ed. de Carlo Muscetta y Antonia Penna. Torino, Einaudi, 1960, p. 61.

[19] *Ibidem*, p. 65.

Desde la segunda mitad del siglo XX, específicamente a partir de un estudio de Emilio Bigi, publicado originalmente en 1964,[20] la crítica comenzó a refutar las opiniones negativas de De Sanctis y a revertirlas. A raíz de esto, en el momento actual, la opinión más generalizada de los estudiosos coincide en la revaloración de la traducción virgiliana de Leopardi debido a que el poeta muestra una gran fidelidad al trasladar al italiano los más mínimos detalles del latín virgiliano.[21] Es importante añadir que Leopardi fue capaz de transferir estas minucias gracias a la escrupulosa lectura que llevó a cabo del segundo canto de la *Eneida*.[22] En virtud de estos méritos, hay un acuerdo bastante generalizado en cuanto a que, más que una traducción, Leopardi llevó a cabo una recreación poética de este episodio.[23]

Veamos ahora más de cerca el texto en cuestión. Conviene detenerse primero en el *preambolo* dirigido al "Lettore!" del que consideraré algunas afirmaciones importantes. La primera de ellas destaca debido a la contundencia y a la seguridad exhibidas en las palabras de Leopardi, así como por la postura absolutamente personal que denota esta afirmación. El poeta declara categóricamente que tras haberse atrevido a traducir a Virgilio comprobó "che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio, e meno il secondo Libro della *Eneide*".[24] Esta tajante afirmación revela también las dificultades que enfrentó en esta tarea y la convicción de que como *vero poeta* que era cumplió cabalmente su papel como traductor de Virgilio. A esta declaración subyace una polémica importante que también es necesario ilustrar para completar el cuadro contextual que enmarca esta traducción.

Con su versión de Virgilio, Leopardi buscaba remediar las faltas que él mismo encontraba en algunas traducciones de la *Eneida* que circulaban am-

[20] Emilio Bigi, "Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)", en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 141 (1964), pp. 186-234.

[21] M. Tixi, art. cit., p. 551: "Fedeltà al significante e fedeltà al significato sono dunque inseparabili nell'atto del tradurre: nella ri-creazione delle due facce della significazione della lingua di partenza in un'altra lingua si colloca secondo Leopardi lo spazio di 'originalità' dell'atto traduttivo".

[22] S. Timpanaro Jr., *op. cit*., p. 160: "Il Leopardi insieme al problema del come tradurre si poneva sempre quello del capire il testo nelle sue sfumature, apprezzabili solo da chi legga l'originale".

[23] Contrariamente a lo que dice F. De Sanctis, *op. cit*., p. 61: "Ma sentire Virgilio non è ricreare Virgilio". Con excepción de De Sanctis, prácticamente todos los estudiosos citados en este trabajo coinciden en cuanto al juicio positivo de la versión leopardiana del libro segundo de la *Eneida*, de igual forma concuerdan al referirse a la traducción de Leopardi como una recreación poética.

[24] Cito el *preambolo* siguiendo la edición de Luigina Stefani, "La traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*", en *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 10 (1975), p. 152, líneas 34-36. He utilizado también el texto impreso en G. Leopardi, *Poeti greci e latini*. Ed. Franco D'Intino. Roma, Salerno, 1999, p. 322, así como la edición de K. H. Brungs, *G. Leopardis* Aeneis Übersetzung. *Die Übersetzung Leopardis in der Kritik des 19. und 20. Jahrhunderts. Textkritische Ausgabe und Kommentar.* Frankfurt, Lang, 1996.

pliamente en su tiempo. Éstas fueron realizadas por Clemente Bondi, Annibal Caro y Vittorio Alfieri.[25] Con respecto a los dos últimos Ugo Foscolo había escrito un ensayo, publicado en 1811, en los *Annali di Scienze e Lettere* con el título de "Caro ed Alfieri, traduttori di Virgilio", en el que el autor se detenía de manera específica en el canto segundo de la *Eneida*.[26] Siguiendo algunos cuestionamientos planteados por Foscolo en su artículo, Leopardi consideraba, de manera general, que el principal problema de las traducciones mencionadas era que en el proceso de traslación de una lengua a otra, la identidad —digamos así— de Virgilio había desaparecido. Según Leopardi, el estilo que el lector podía encontrar en estas traducciones era el de Bondi, el de Caro y el de Alfieri, pero no el de Virgilio.[27] Éste es el problema fundamental que él intentó resolver, si bien lo logró parcialmente, ya que no tradujo toda la epopeya. Además, aunque confronta su versión con la de estos traductores, al mismo tiempo le sirven como modelos estilísticos. Como quiera que sea, Leopardi estaba convencido de haber superado a los anteriores traductores italianos de la *Eneida*, precisamente porque, mediante su versión, era posible escuchar al mismísimo Virgilio.[28] Esta confianza es patente en unas palabras que encontramos en el *preambolo*: "E sí ho tenuto sempre dietro al testo a motto a motto, perché, quanto alla fedeltà di che posso giudicare co' miei due occhi, non temo paragone".[29] Leopardi no teme ser parangonado con ninguno de los traductores de Virgilio anteriores a él porque considera que el sentido de fidelidad que él ha observado religiosamente en su propia traducción ni siquiera fue considerado por sus ilustres predecesores.

Dicho todo esto, conviene detenerse en algunos aspectos sobresalientes de la traducción del libro segundo de la *Eneida*. En primera instancia, hay que recordar que, en este canto, Virgilio narra la entrada del caballo en Troya, la posterior destrucción de la ciudad y la huida de Eneas. En la sucesión de eventos, los episodios patéticos destacan notablemente: piénsese, por ejemplo,

[25] Para mayores detalles con respecto a estas traducciones, véanse los trabajos de Giulia Corsalini, "La traduzione del secondo libro dell'*Eneide*: Caro e Leopardi", en Diego Poli *et al*. eds., *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti del convegno di studi, Macerata, 16-17 giugno 2007. Macerata, Eum, 2009, pp. 359-384; "*Fa d'uopo esser poeta*. Le prefazioni alle traduzioni dell'*Eneide* di Clemente Bondi e Giacomo Leopardi", en *Sinestesie on Line*, 2 (2013), pp. 1-8; y "*La notte consumata indarno*". *Leopardi e i traduttori* dell'Eneide. Macerata, Eum, 2014.

[26] Respecto a la recepción de la obra de Virgilio en el ambiente literario italiano de la época, *vid*. Jean-Marie André, "La Survie de Virgile dans le romantisme italien", en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3 (1982), pp. 306-323.

[27] *Vid*., por ejemplo, lo que dice de la versión de Annibal Caro en el *Preambolo a la Titanomachia di Esiodo*: "Io trovo vizioso il maggior pregio della traduzione del Caro. Il quale sta in quella scioltezza, o volete disinvoltura, che fa parere l'opera non traduzione, ma originale". Cito el texto de G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, p. 260.

[28] M. Tixi, art. cit., p. 550: "lo scopo perseguito è infatti di riprodurre attraverso la traduzione lo stesso 'effetto' del testo originale presso i primi destinatari".

[29] L. Stefani, art. cit., pp. 152-153, líneas 39-41.

en la muerte de Laocoonte y sus hijos devorados por unas serpientes marinas, la muerte de Príamo o la aparición de la sombra de Héctor ante el atribulado Eneas.[30] Es importante tener presentes tales escenas, sobre todo porque en gran medida motivaron a Leopardi a traducir precisamente este canto.

El interés del poeta italiano hacia Virgilio surgió muy temprano y se mantuvo vivo durante toda su existencia.[31] Uno de los motivos esenciales que lo llevó a cultivar este gusto fue el canto segundo de la *Eneida* como él mismo afirma en el *preambolo* de su traducción.[32] Ahora bien, el gusto tan enraizado en su espíritu lo llevó a perseguir una fidelidad que reflejara auténticamente el estilo virgiliano. Con este objetivo en mente, Leopardi buscó no sólo respetar al máximo el dictado poético del poeta romano, sino también la atmósfera de solemnidad y patetismo que caracterizan a este libro de la *Eneida*.

Para lograr su propósito el traductor utilizó procedimientos muy diversos. En primer lugar —resulta un tanto obvio—, es notable el abundante uso de latinismos que sirvieron a Leopardi para dotar al texto de un aspecto lo más semejante posible al original.[33] De igual forma, encontramos la aparición insistente de acusativos griegos o de relación, así como de infinitivos narrativos, recursos propios de la lengua griega o latina, pero no de la italiana. En seguida, hallamos también el empleo constante de términos y giros arcaizantes con los que Leopardi pretendía imitar la dignidad del episodio virgiliano.[34] Con esta misma intención Leopardi utilizó también una buena cantidad de términos,

[30] Más adelante, en apéndice, se ofrece el texto virgiliano acompañado de una traducción al español y confrontado con la traducción de Leopardi del episodio en el que la sombra de Héctor aparece ante Eneas. Ahí el lector podrá encontrar señaladas características significativas de la traducción leopardiana de estos versos.

[31] Mario Marti, "Leopardi, Giacomo", en *Enciclopedia virgiliana*, vol. III. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 182: "Ma oltre a quanto finora esposto (le cure ansiose e l'attesa trepidante per l'edizione della traduzione; le correzioni, attestate da infinite varianti, dal L. effettuate sul testo per piú mesi; il proposito di un commento estetico al 2º dell'*Eneide*, formulato tanti anni dopo; e soprattutto la caldamente dichiarata consonanza delle voci fra poeta e traduttore-poeta; e altro ancora), numerosi riscontri fra il testo della traduzione e quello dei *Canti* stanno a confermare la profonda verità dell'affermazione leopardiana: 'Quando leggo Virgilio, m'innamoro di lui' (al Giordani, 21 marzo 1817; *Lett*. 41-42)".

[32] L. Stefani, art. cit., p. 152, líneas 28-33: "né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale piú degli altri mi avea tocco, sí che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima". *Vid*. V. Camarotto, *op. cit*., p. 128.

[33] Para una muestra de esto considérense los siguientes ejemplos: v. 3, *infando*, v. 75, *stette*, v. 81, *staresti*, v. 91, *certa*, vv. 170-171, un tremito per l'*ime* / ossa a tutti *discorse*, v. 192, *ulva*, v. 208, l'*arte* catene, v. 210, con *amici* detti, v. 222, *nefande* scuri. Los latinismos están señalados con cursivas, los números de verso corresponden a la versión leopardiana, para los términos correspondientes en el canto segundo de la *Eneida*, véanse las páginas del artículo citado en la nota siguiente, de donde fueron tomados estos ejemplos.

[34] *Vid*. E. Bigi, art. cit. pp. 220-221, para un amplio elenco de arcaísmos y latinismos usados por Leopardi en su traducción.

digamos épicos, empleados por Ariosto y Tasso en el *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*, respectivamente. Cabe señalar que estos poetas en específico no fungieron como modelos estilísticos para Leopardi, sino que, en la búsqueda de palabras que proveyeran a su traducción de un tono elevado, los poemas épicos de Ariosto y Tasso resultaron una cantera prácticamente inagotable de donde extraerlos. Por esa misma razón encontramos también una buena cantidad de giros y expresiones dantescas que Leopardi tomó en préstamo de la *Commedia* para incorporarlos en su traducción.[35]

Como resultado de todo esto, el conjunto de recursos empleados en la versión virgiliana de Leopardi hace que ésta se aleje considerablemente del italiano literario usual utilizado en su propio tiempo,[36] así como del italiano que Leopardi utilizó al escribir cada una de sus obras originales, lo cual no excluye que haya reflejos claros de la versión de la *Eneida* en muy diversos lugares de la obra leopardiana.[37] Podríamos decir que el registro alto que Leopardi utilizó en esta traducción, con todos los latinismos y arcaísmos incluidos, constituye un peculiar acervo, una suerte de lengua literaria artificial que se usó para esa exclusiva ocasión.

En cuanto a la métrica, el poeta de Recanati buscó también imitar el ritmo de la épica latina, para lo cual se valió abundantemente del uso de encabalgamientos y cesuras, además de que buscó colocarlos en el mismo lugar en donde Virgilio lo había hecho. Por otro lado, un obstáculo evidente al imitar los hexámetros latinos era la imposibilidad de componerlos en italiano; en vista de esta dificultad el traductor optó por los *endecasillabi sciolti*, es decir, sin rima. Este esquema métrico le pareció idóneo para trasladar a su propia lengua el verso heroico latino, debido a que había sido creado y empleado durante el Renacimiento con el fin de emular formas métricas usadas en la poesía griega y romana.

Conclusiones

En suma, mediante la utilización de diversos mecanismos expresivos, Leopardi, en efecto, logró trasladar a su propio texto, si no todos, al menos una consi-

[35] L. Stefani, art. cit., 136: "[Le] ascendenze linguistiche possono inoltre essere individuate nei poemi epici italiani: all'Ariosto il L. rimanda sovente in *a*; i prestiti tasseschi, sebbene solo una volta dichiarati, sono altrettanto frequenti. Ma anche Dante è presente, sia nella scelta di singoli elementi lessicali, sia nella costruzione di intere espressioni", y más adelante: "ricercare le fonti significherebbe dunque aprire un discorso che si allargherebbe all'infinito e risulterebbe generico".

[36] *Ibidem*, p. 131: "Il Leopardi si tiene il piú possibile lontano dal linguaggio normale (dalle 'parole e frasi in tutto proprie della nostra lingua') ed 'inventa' strumenti espressivi che, per la loro lontananza dal consueto, siano atti a riprodurre l'atmosfera di eletta superiorità che egli sente propria del poema virgiliano e iscrivano la traduzione in un piano stilistico costantemente alto".

[37] *Vid*. Norma Strammuci, *La comparazione delle caratteristiche lessicali fra le traduzioni leopardiane di Virgilio (*Eneide*, libri II e III) e Orazio (*Odi*, libri I e II), ed i* Canti. Tesis, Università di Macerata, 2010-2011.

derable cantidad de elementos particulares del original que con toda seguridad han sido vertidos en muy pocas traducciones del canto segundo de la *Eneida* a cualquier lengua.[38] Es necesario apuntar aquí que Leopardi pudo recrear este texto y al mismo tiempo reproducirlo tan fielmente porque él mismo era un poeta, como vimos que señalaba en su *preambolo*, y porque su erudición y su profundo conocimiento del latín, del estilo virgiliano y de la literatura latina en general le consintieron penetrar en este texto como tal vez no habían podido hacerlo los traductores italianos de Virgilio a los que él mismo censuraba.

Las dotes intelectuales innatas de Giacomo Leopardi, así como su formación privilegiada, combinación ideal entre *ingenium* y *ars*, produjeron un escritor de condiciones excepcionales, un poeta-filólogo como los de época helenística. Dicho de otro modo, con su traducción del canto segundo de la *Eneida* Leopardi demostró ser un genuino poeta erudito capaz de hacer que la poesía escrita en latín por Virgilio siguiera siendo poesía en su propia lengua italiana. Aunado a esto, es importante resaltar la preocupación de Leopardi por construir un armazón teórico que sostuviera esta traducción y, en general, las restantes versiones que realizó de poetas griegos y romanos. La suma de todos estos factores fue determinante para que Leopardi lograra reflejar en su traducción italiana prácticamente todos y cada uno de los matices contenidos en los versos de la epopeya romana. De esta forma, Virgilio pudo hablar a través del dictado poético de Giacomo Leopardi o como dijo el poeta mismo: "Virgilio la cui anima hammi ispirato, anzi ha parlato solo per mia bocca".[39]

Apéndice[40]

Virgilio, *Aeneis*, II, 270-286.

in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector
visus adesse mihi largosque effundere fletus,

[38] L. Stefani, art. cit., p. 145: "Il lavoro leopardiano si distingue nella storia delle traduzioni virgiliane sia per la complessità dell'atteggiamento teorico che ne costituisce il presupposto, sia per il suo valore filologico e cioè per l'intelligenza storico-linguistica in esso impiegata".

[39] *Ibidem*, p. 154, líneas 96-97.

[40] Se presenta aquí un fragmento del canto segundo de la *Eneida* acompañado en nota de una traducción al español de mi autoría, cuya intención es agilizar la lectura del texto. Los versos virgilianos se presentan acompañados de la traducción leopardiana con el fin de que el lector pueda confrontar el original con la versión tratada en este trabajo. La elección precisa de este pasaje tiene que ver con que me ha parecido paradigmático debido al patetismo y a la solemnidad que lo caracterizan, además de que en estos versos se pueden encontrar ejemplos de prácticamente todos los recursos utilizados por Leopardi que fueron resaltados en las páginas previas. Estos mecanismos empleados en la traducción son señalados en notas. Para los textos de Virgilio y Leopardi se siguen respectivamente las siguientes ediciones: P. Vergilius Maro, *Aeneis*. Ed. Gian Biagio Conte. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2011 y G. Leopardi, *Poeti greci e latini*.

raptatus bigis ut quondam aterque cruento
pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.
ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore qui redit exuvias indutus Achilli
vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis,
squalentem barbam et concretos sanguine crinis
vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios! ultro flens ipse videbar
compellare virum et maestas expromere voces:
'o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,
quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris
exspectate venis? ut te post multa tuorum
funera, post varios hominumque urbisque labores
defessi aspicimus! quae causa indigna serenos
foedavit vultus? aut cur haec vulnera cerno?'[41]

Versión de Giacomo Leopardi, vv. 374-395.

Quando nel sonno a gli occhi miei presente[42]
il mestissimo Ettorre esser mi parve,
sparso di largo pianto, strascinato,
qual già, dal cocchio[43], di sanguigna polve[44]
lordo, e passato i gonfi piè da funi.
Qual era ahimè, quanto da quel diverso[45]
Ettor che a noi de le peliache spoglie
tornò vestito, o poi che frigie fiamme

[41] "He aquí que me pareció que en sueños Héctor se presentaba ante mis ojos, muy afligido y derramando abundante llanto; después de ser arrastrado por el carro, como en otro tiempo, negro por el polvo ensangrentado, y con sus pies hinchados y atravesados por correas. ¡Ay de mí! ¿Cómo se presentaba, cuán cambiado de aquel Héctor que regresó vistiendo los despojos de Aquiles y que arrojó los frigios fuegos en contra de las naves de los dánaos! Con la barba desordenada y los cabellos endurecidos por la sangre, exhibiendo aquellas múltiples heridas que recibió alrededor de los muros patrios. Me parecía que yo mismo le hablaba y que me expresaba con voz afligida: "¡Oh luz de Troya, fidelísima esperanza de los teucros! ¿Qué demora tan grande te retuvo? ¿De qué costas vienes, Héctor tan esperado? ¡Qué agotados te contemplamos después de tantas muertes de tu gente, después de los variados esfuerzos de los hombres y de la ciudad! ¿Qué indigna razón deformó tu plácido rostro o por qué veo estas heridas?"

[42] Se mantiene el encabalgamiento presente entre los vv. 270-271 del original.

[43] En este caso es importante señalar la precisión del término ya que un *cocchio* es un carro de guerra o de carreras que tiene dos ruedas, tal como las *bigae* del verso 272 de Virgilio.

[44] El sintagma remite a un verso del séptimo de los *Canti*, "Alla primavera, o delle favole antiche", v. 37. *Vid*. N. Strammuci, *op. cit*., p. 36: "tra: 'polve tergea della sanguigna caccia', al v. 37 e: 'sanguigna polve', al v. 378", y véanse también pp. 88 y 99.

[45] Nótese nuevamente el encabalgamiento, aquí también usado para referirse a Héctor, vv. 274-275 del original.

scagliò su i greci legni! Era per sangue
rappreso il crine[46], squallida[47] la barba;
e' le infinite[48] avea piaghe che intorno
al patrio muro riportò. Sembrommi
che primier gli parlassi, e lagrimando
sí gli dicessi in mesti accenti: "O luce
di Teucria, Ettor bramato, o de' Troiani
fidissima speranza, e che ti strinse
a indugiar tanto? E da qual piaggia riedi?
Oh qual, fievoli[49] ahimè, dopo cotanta
strage de' tuoi,[50] dopo sí varie pene
de' Teucri, d'Ilio, riveggiamti! E quale
cagione indegna[51] la serena faccia
ti difformò?[52] Perché tai piaghe io scerno?"[53]

[46] Latinismo por *crinis* (v. 277), es propiamente un término poético.

[47] Latinismo por *squalentem* (v. 277), en realidad es un uso literario del término que significa *ispido*, *incolto*, referido a la barba o al cabello de una persona.

[48] F. D'Intino anota al respecto: "*infinite*: traduce *plurima*; L. amplifica usando un agg. cardine della sua poetica", en G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, p. 351.

[49] Ejemplo de arcaísmo, como tal referido a una persona significa *debole*, *fiacco*. Traduce *defessi* del v. 285 del original.

[50] G. Corsalini, "*Fa d'uopo esser poeta*. Le prefazioni alle traduzioni dell'*Eneide* di Clemente Bondi e Giacomo Leopardi", en *Sinestesie on Line*, 2, 2013, pp. 1-8, p. 8: "E' tuttavia interessante notare che Leopardi ricalca non solo i termini ma anche il costrutto dell'enjambement infrasintagmatico di tanta/strage cotanta/strage". En la versión de Bondi leemos "dopo tanta strage / de' tuoi" (vv. 456-457). El encabalgamiento ya lo encontramos en los versos de Virgilio (283-284).

[51] Nuevamente hay un paralelo claro con la traducción de Bondi: "qual indegna / cagion" (vv. 457-458). *Vid*., G. Corsalini, art. cit., p. 8.

[52] Arcaísmo. *Vid*. E. Bigi, art. cit., p. 221 y n. 2.

[53] Latinismo por *cerno* en el original (v. 286). Sobre esta expresión y su presencia en el poema *All'Italia*, *Vid*. María de las Nieves Muñiz, "Traduzione, imitazione, riscrittura nei *Canti* di Leopardi", en *Strumenti Critici*, 29, 2 (2014), p. 230: "'aut cur haec volnera cerno?' (*Aen*., II 285-86) —resa nel 1816 con un neutro 'Perché tal piaghe io scerno?' (v. 395)— e drammaticamente amplificata in *All'Italia* 'Oimè quante *ferite*, / che *lividor*, che *sangue*! O qual ti veggio' vv. 8-9".

Adriano Meis y Andrea Sperelli: enmascaramientos en la novela italiana finisecular

DIEGO MEJÍA ESTÉVEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Luigi Pirandello y Gabriele D'Annunzio, en sus obras *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Il piacere* (1889), respectivamente, confeccionaron dos personajes representativos de la narrativa italiana de *fin de siècle*: Adriano Meis (falsa identidad del bibliotecario Mattia Pascal) y el dandi romano Andrea Sperelli, poeta y grabador. Su escenario es el preludio a las vanguardias, clima efervescente de formulaciones estéticas disímiles y, en muchos puntos, contradictorias. A los matices de dicho paisaje cultural debe añadirse la irrupción del psicoanálisis, que había tenido presencia en la famosa enunciación de Arthur Rimbaud: "Je est un autre", una suerte de vaticinio.

En este marco, Pirandello y D'Annunzio gestan las últimas grandes novelas de impronta decimonónica antes del auge de la *prosa d'arte* y de la aparición de *La coscienza di Zeno* (1923), obra que puede tomarse por el reflejo literario más conspicuo del influjo psicoanalítico, y cuyo autor, en opinión de Giacomo Debenedetti, delinea una época de la novelística italiana.[1]

Guido Mazzoni, en *La teoria del romanzo* (2011), glosa este complejo trayecto; aquel que la novela recorre desde su forma típica durante el *Ottocento* —una narrativa realista en tercera persona—, hasta llegar a las estrategias propias de la literatura modernista, las cuales son flagrantes en la producción sveviana. En su estudio, el crítico menciona que ciertos novelistas como Honoré de Balzac, Stendhal o Charles Dickens legitiman la forma realista, pero que ésta es percibida claramente como un modelo sólo durante el fin de siglo y al inicio del *Novecento*; además, la novela modernista se definirá justamente en oposición a tal paradigma: "la cultura del modernismo e delle avanguardie abbia fissato l'ideal tipo, consegnando il romanzo del XIX secolo al passato e definendo se stessa per antitesi".[2]

Pero Mazzoni también repara en que el *fine secolo* es un contexto donde no dejan de gestarse obras que presagian la nueva estación literaria. En este

[1] "Gli scrittori hanno importanza e prendono posto, in quanto fanno epoca. Se volessimo adottare questo sistema, dateremmo questa Epoca del romanzo moderno e contemporaneo con *Gli indifferenti* di Moravia o meglio, la scoperta di Svevo, sia quello di *Una vita* e di *Senilità*, libri del secolo scorso che vengono letti come nuovi nel 1925, sia quello della *Coscienza di Zeno*, libro ancora quasi fresco di stampa al momento della scoperta (era uscito nel 1923)". Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*. Milano, Garzanti, 2003, p. 9.

[2] Guido Mazzoni, *La teoria del romanzo*. Bologna, Il Mulino, 2011, p. 221.

sentido, me parece de particular interés el juicio de Debenedetti cuando refiere las problemáticas que Pirandello enfrentó en el trazado de Mattia Pascal, y lo sugiere como "il nuovo personaggio che la vecchia narrativa non è piú in grado di rappresentare e di cui la nuova narrativa sente l'assillo piú di quanto riesca a ghermirne i connotati interni e ad articolare le ragioni in storie pertinenti".[3]

En contrapunto, quizá Andrea Sperelli sea un personaje que se ajuste mejor al arquetipo de la novela del siglo XIX. Empero, se ha convertido en una referencia obligada al citar el tema del decadente; su figura es el eje de un complejo tejido narrativo que oscila entre realismo, simbolismo y Romanticismo, en una suerte de síntesis que retrata la novelística del *Ottocento*, además de servir a D'Annunzio para exhibir sus propios postulados poéticos y algunos de sus principios de composición.[4] Asimismo, la trascendencia del personaje hizo que su autor dedicara poemas a Andrea Sperelli, o, incluso, que firmara obras en su nombre.

Por lo demás, en un contexto donde el arte literario se cuestionó fuertemente por la identidad del individuo —y su alteridad—, los ejemplos de Meis y Sperelli dan cuenta de cómo se asumió este conflicto en la construcción de los personajes novelescos. En ambos opera un enmascaramiento que, aunque de muy diversa índole, apunta hacia la conciencia de la otredad, a un sentimiento de exilio y extranjería; en términos generales, a la escisión del sujeto.

Adriano Meis, antes de presentarse como tal ante el lector, es un joven burgués llamado Mattia Pascal, quien termina embaucado en un matrimonio con una mujer que lo estima poco o nada, lo mismo que su ahora suegra. Para colmo, su estatus social va decayendo: de heredero de una discreta fortuna pasa a trabajar como bibliotecario debido a los embustes de Batta Malagna, un administrador que arruinó a su familia.

La aversión que Mattia siente por esta realidad deriva en un falseamiento que diluye su identidad; en esta posición su rol narrativo se hará semejante al del desconocido y el extranjero.

En *Lavorare con piccoli indizi* (2003), Mario Lavagetto incluye un capítulo que titula "Improvvisamente uno sconosciuto". El pasaje es clarificador en cuanto a la función de este tipo de personaje; aquel que carece de un nombre, de un asidero preciso en cuanto a su identidad en el espacio narrativo que habita. Para ejemplificar uno de los posibles roles del desconocido, Lavagetto se

[3] G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 315.

[4] Sobre este asunto, son de interés en particular los sonetos que D'Annunzio incluye en la novela, los cuales funcionan como preludio a los amores de Andrea y Maria Ferres y, a al mismo tiempo, hacen las veces de elemento paratextual que describe los procesos compositivos del poeta, evidenciando, de paso, las distancias y las semejanzas que median entre Sperelli y D'Annunzio. En el pasaje que narra el reposo y convalecencia del personaje, opera en él una profunda reflexión sobre su vida, la cual es indisoluble de sus teorías estéticas. Es por ello que de la mano de dicha reflexión viene la escritura de los sonetos. Véase Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*. Milano, Treves, 1903, pp. 182-183.

sirve de las páginas iniciales de *La Peau de chagrin* de Balzac (1831), donde se presenta a un joven (que aún no reconocemos como Raphaël de Valentin, noble venido a menos, con pretensiones artísticas y quien será dueño de un taumatúrgico talismán) que arroja sus ilusiones últimas al tapete verde y atisba la perspectiva del río Sena como un Leteo de su infortunio. Sobre este personaje Lavagetto señala:

> Non ha un nome; ha una storia, ma quella storia risulta per il momento inaccessibile. Bisogna lasciar passare una trentina di pagine perché, uscendo in fretta e furia da una porta, vada a sbattere contro tre giovani passanti che lo riconoscono: "Raphaël". Ancora dieci pagine perché affiori anche il suo cognome: Raphaël de Valentin. E ancora una ventina prima che Balzac gli conceda la capacità di vedere tutta la sua vita in un solo istante ("come un unico quadro in cui sono fedelmente raffigurati colori, figure, ombre, luci, mezze tinte") e il diritto di raccontarla. Diritto che, se qui viene concesso a un personaggio che da *inconnu* è arrivato passo dopo passo ad assumere il ruolo di protagonista, altrove il narratore avoca a se stesso aprendo spettacolari, e a volte amplissime, analessi introdotte quasi sempre da formule ricorrenti: *il faut… il est nécessaire…* bisogna, è necessario perché il lettore sia in grado di svolgere la sua parte, e di sostenerla nel gioco del romanzo, metterlo al corrente, rivelargli l'identità di colui che è entrato in scena coperto dall'anonimato.[5]

Para complementar la descripción de las prerrogativas del personaje que se cubre con dicho manto, el crítico habla del extranjero en los siguientes términos: "A volte l'*inconnu* è lo straniero che, all'interno di una comunità ristretta, determina una sorta di rottura di equilibrio, di scompenso. È l'altro, è l'inassimilabile che scatena una vera e propria caccia nelle città di provincia, negli ambienti chiusi dove tutti si conoscono, tutti hanno storie e genealogie rassicuranti".[6]

Aunque Lavagetto recurre al ejemplo de *Jésus-Christ en Flandre* de Balzac (1846), su esbozo se ajusta aún mejor al misterio que envuelve al hombre de leyes Albert Savarus, en la novela homónima de 1836, y a su irrupción en la pequeña y restricta sociedad de Besançon, a fin de alcanzar el triunfo social que le permita unirse a una mujer de la alta aristocracia italiana de quien está enamorado.

Pirandello crea a su personaje Adriano Meis, anteriormente Mattia Pascal, con la voluntad de enfundarse en el traje del desconocido, específicamente éste a la manera de Albert Savarus. Consigue su cometido gracias a que Fortuna lo bendice frente a la mesa de juego, a diferencia del protagonista de *La Peau de chagrin*. Es así que Mattia logra escapar de una vida dominada por la

[5] Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 204.
[6] *Idem*.

monotonía y el menosprecio; adopta una nueva apariencia y toma un nombre distinto. Una vez oculta, y puesta en suspenso la persona de Mattia, Adriano comienza desde cero y vive una especie de pequeña etapa de formación, llena de viajes, tildada por el propio personaje como una "giovinezza spensierata", y cuyo éxito es truncado quizá debido a que su tiempo histórico es aquel de fin de siglo, ya lejano del primer Romanticismo durante el cual se gesta el *Bildungsroman*.[7]

Asimismo, Adriano se verá enfrentado contra una sociedad cada vez más feroz con el hombre ocioso y antiutilitario, cuyo estigma, en este caso, es la ausencia de identidad. Además, Adriano sufre otro conflicto, pues, enmascarado y con los bolsillos llenos, se introduce en el pequeño universo social de los Paleari y, aunque sin buscarlo del todo —en una amarga paradoja que suspende sus prerrogativas de hombre sin identidad ni ataduras—, enamora a la joven Adriana.

Mattia, a decir de Annunziata Rossi, es un "burgués de buena fe, que cree en el mito de los valores de la respetabilidad, de la decencia, del honor, de la legalidad, y en el respeto de esos valores, quiere construirse una vida de auténticos afectos familiares".[8] En cierto grado, existe una antinomia entre esa concepción burguesa de la vida y el proyecto de volver a un estado de "giovinezza spensierata", el cual se había ido ya una vez por la borda frente a las artimañas que suscitaron su matrimonio. Tales circunstancias conjuran el fracaso de un personaje que pretendía viajar hasta encontrar su lugar en el mundo, pues en éste era todavía un extranjero. Ahora bien, si algunos de sus rasgos lo asemejan a los mencionados héroes de Balzac, tiene también estrechas coincidencias con sus contemporáneos, como es el caso de Andrea Sperelli.

Vuelvo a la idea del extranjero como divisa de estos personajes, pues, en el siglo XIX, ante el ascenso de la burguesía y el consecuente auge del pensamiento utilitario, el artista comienza a observarse como una figura marginal que, curiosamente, es identificada con la vida errante, desordenada, azarosa y en todo sentido *extranjera* de los bohemios.[9] Durante dicho siglo, su trayecto

[7] Sobre esto, coincido con Mazzoni cuando apunta que "l'epoca e il luogo in cui i personaggi nascono e vivono sono strutture esistenziali determinanti; gli eroi possono ribellarsi alle leggi del contesto, ma non possono ignorarle, perché le loro vite e i loro destini sono sempre attraversati dall'ambiente". G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 221.

[8] Annunziata Rossi, "La visión trágica de la vida en la obra de Luigi Pirandello", en *Acta Poética*, 25, 1 (2004), p. 265.

[9] Enrique López Castellón refiere así este proceso: "En su última manifestación, la bohemia se convirtió, empero, en una sociedad de vagabundos y proscritos, en un grupo de desesperados (Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont) que no sólo renegó de la burguesía, sino de toda la cultura europea, y que buscó, con Thomas Hood, con Poe y con el propio Baudelaire, 'cualquier lugar que no estuviese en el mundo'. La falta de domicilio fijo dejaba de ser un modelo de vida para convertirse en una huida constante de sus airados acreedores". *Simbolismo y bohemia. La Francia de Baudelaire*. Madrid, Akal, 1999, p. 73.

osciló de la figura de vate que era aún plausible para los románticos alemanes, hasta la bohemia todavía alegre y un tanto burguesa de Théophile Gautier, para culminar con la abierta marginalidad del bohemio a lo Paul Verlaine o la posición del dandi esteta a la manera de Oscar Wilde y Gabriele D'Annunzio; con la añoranza de una religión del arte y de una aristocracia antiutilitaria en este punto imposibles.

En el entorno finisecular, la postura del dandi se imbrica con la del bohemio en su afán de distinción con respecto al burgués, personaje dominante de este escenario que, en general, desestima la actividad artística. Enrique López Castellón hace pensar en la actitud de la burguesía frente al artista, sobre los lazos del dandismo con la bohemia y, finalmente, acerca de la mencionada voluntad por distinguirse; fin que se consigue mediante las maneras y el atavío,[10] portando una máscara que logre epatar al burgués:

> Aunque en una de las ilustraciones de *La fisiología del flâneur* que L. Hart publicó en 1841, el caminante urbano aparecía "vestido de punta en blanco", "sombrero de copa y bastón de paseo", esto es, como un auténtico dandy, su destino le condenaba irremediablemente a la vida bohemia. La sociedad burguesa no podía apreciar que con su acción poética el merodeador ocioso estaba "convirtiendo en oro el barro de la ciudad" y terminaba castigando su ociosidad con la miseria. Es interesante destacar cómo la bohemia empezó siendo un divertido disfraz para acabar convirtiéndose en un estrato social depauperado y marginal.[11]

Creo que las razones para la construcción de un personaje como Andrea Sperelli están estrechamente vinculadas con este marco. Además, pueden agregarse las circunstancias y motivaciones del momento compositivo en el que se encontraba D'Annunzio. Aprovechando su intensa actividad periodística que incluía artículos acerca de la moda y la sociedad mundana de la Roma de su tiempo, a la par de reseñas musicales y literarias que afinaron su profundo conocimiento de las corrientes francesas dominantes en ese entonces —principalmente naturalismo y simbolismo—, D'Annunzio ejecuta una obra que condensa todos estos materiales y propone un texto de características inusitadas en el panorama italiano.

Il piacere, cuya publicación data de 1889, marca un episodio de gran importancia en la trayectoria del artista italiano: a saber, su transmigración de poeta en novelista (cuyo puente sería la escritura de *novelle*, marcada por la influencia de Giovanni Verga y Luigi Capuana). Importantes críticos de la época como Capuana, Giuseppe Antonio Borgese y Alfredo Gargiulo cuestionan los alcances de la apuesta escritural del poeta *abruzzese*; coinciden en que el

[10] Puede pensarse, por ejemplo, en el emblemático chaleco rojo que Théophile Gautier viste durante el estreno del *Hernani* de Victor Hugo.

[11] Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 71.

lirismo de su producción poética se impone al intento narrativo. Borgese dirá que "i romanzi non erano se non una metodica collezione dei motivi lirici, e si distinguevano dalle liriche solo per il periodo sostituito alla strofe e per un sottilissimo filo narrativo. Il *Piacere* contiene, insieme commisti, i lascivi tormenti dell'*Intermezzo* e le graziette ceramiche dell'*Isotteo*".[12] Por su parte, Capuana, hábil narrador, agudo crítico y amigo de D'Annunzio, juzgaría las estrategias de *Il piacere* más propias de un *stilista* que de un narrador consumado que posee el don de la observación. En resumen, la carga poética que domina el arte dannunziano de este momento es un fuerte influjo del cual el autor no puede sustraerse y termina por producir un texto anómalo. En general, así fue visto por sus contemporáneos más críticos y avezados —aunque no así por el gran público—, también debido a la citada mezcla de influencias, hasta cierto punto contradictorias. Estas circunstancias trazan el primer enmascaramiento en torno a Andrea Sperelli, el poeta que desea, instigado por el auge que cobraba el género, transmutarse en novelista, proceso en muchos sentidos artificial, como lo serán también numerosas conductas de su personaje.

La historia de Andrea Sperelli es la de un aristócrata romano que se ejercita como poeta y grabador, y cuyo mundo gira en torno a la creación artística; tanto así que su consigna es la de conducir su vida como si de una obra de arte se tratase. Debido a tal procedimiento, todas sus impresiones desembocan siempre en una evocación musical, poética, pictórica o de otro corte parecido. Como individuo, es una suerte de resabio de un mundo perdido cuya experiencia social está quebrada, y en ese tenor su propia concepción estética no deja de aspirar con añoranza al arte de la antigüedad. No será difícil intuir que esta postura, a la larga, se convertirá en una máscara insostenible, sobre todo cuando ya se ha hablado de la marginalidad que alcanzaba al artista en la época de D'Annunzio —que se corresponde con el tiempo narrativo de Andrea Sperelli–. El dandismo es un refinamiento exacerbado que se combina con la suprasensibilidad del artista; en el intento por distinguirse mediante estos mecanismos, el personaje se torna un exiliado en el desencantado escenario finisecular, un albatros baudelairiano, un decadente en toda regla.[13]

Me permito citar un ejemplo de cómo es el proceder de Sperelli en el marco de su enmascaramiento:

> Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva

[12] Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D'Annunzio*. Napoli, Ricciardi, 1909, p. 48.

[13] Charles Baudelaire escribe en su emblemático "L'Albatros": "Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !/ L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / l'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !/ Le Poëte est semblable au prince des nuées / qui hante la tempête et se rit de l'archer; / exilé sur le sol au milieu des huées, / ses ailes de géant l'empêchent de marcher". *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1861, p. 38.

> la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava cosí che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo.
> Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggi a una qualche ideale altezza.[14]

El personaje había reemplazado cualquier valor y deseo propio con la religión del arte; rige en él un ímpetu de someter el campo llano de la naturaleza a través del artificio. Así pues, su existir se desarrollaba en un *teatro*, mientras su experiencia y personalidad estaban uncidas al ideal estético de la belleza, el cual se imbrica con la busca constante de un refinado goce sensual.[15]

Esa dinámica tiene un punto de quiebre, el cual es dado por la convalecencia de Andrea luego de haberse batido en duelo. En tal condición, el esteta tiene una suerte de epifanía que gesta en él una voluntad de ruptura con su vida pasada, aquella marcada por su sensibilidad *decadente* en su sentido de tópico literario, proponiendo un contrapunto al influjo del paratexto principal de la novela. Sperelli, justo como el protagonista de *La Peau de chagrin*, parece deducir que la ingobernable persecución del deseo lo conducirá a su fin. Es allí cuando se atisba una esperanza de redención para el dandi, quien se siente literalmente "vuelto a nacer", surgido como un otro que ha logrado anular el deseo. Esta posición del personaje es otro juego de máscaras que, aunque de poca duración, da cuenta una vez más de esta tendencia a representar, de ese gusto por el buqué de la impostura.

Tanto Andrea Sperelli como Adriano Meis intentan allanar planos que terminan por ser inaccesibles. En el caso de Meis, se trata de una aventura, sin éxito alguno, por encontrarse a sí mismo. Al anterior Mattia Pascal no le basta el don creador que ha permitido su enmascaramiento y construcción en otro; no son suficientes para él las prerrogativas que ha ganado al tomar el rol de un individuo ficcional que vive exento de la normatividad burguesa, y su fracaso se convierte en uno de los frescos más logrados del humor pirandelliano. Por otro lado, el dandi esbozado por D'Annunzio es derrotado no sólo por su propio deseo, sino por el orden social que tampoco le permite desempeñarse con éxito en este mundo. El primer personaje usurpa actitudes que no corresponden

[14] G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 17.

[15] Con respecto a esto, es precisa la opinión de Linda Garosi acerca de la sentencia que sigue el esteta (convertir la vida en obra artística): "Un dictamen simplificado en la búsqueda del placer sensual. El hedonismo de Sperelli remplaza la fuerza moral y volitiva y llega a ser el motor que le empuja a la acción". L. Garosi, "El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele D'Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración", en *Analecta Malacitana*, 27 (2009), p. 73.

con su identidad, y el segundo ejerce aquellas en consonancia con la antigua función del artista, irrealizable en el *fine secolo*.

Crisis del personaje pirandelliano, una relectura a partir de Giacomo Debenedetti

RODRIGO JARDÓN HERRERA
Universidad Nacional Autónoma de México

"Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, la chispa de los incendios futuros […]. Él sabe oír; él es quien sabe oír […]. Kafka o el artista que hace equilibrio sobre el alambre de púas de los campos de concentración […] Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia".[1] Estas frases son parte de la conclusión de *Respiración artificial*, una novela que surgió en medio de la dictadura y en la que Ricardo Piglia cifró una poética donde la crítica literaria juega un papel decisivo para la narración. Su personaje-desdoblamiento, Emilio Renzi, es un detective de los síntomas que el discurso escrito oculta. Después de un largo recorrido, motivado por la voluntad de comprender la violencia de su presente, encuentra a Tardewski, quien le revela la tensión que recorre la obra toda de Franz Kafka: un presentimiento de la barbarie. Ante la desaparición y la tortura de miles en ese momento por parte del estado argentino, Piglia nos propone interpretar la literatura para conectar sus secretos con la realidad. La primera novela de Piglia concluye sin certezas, con la voz de un viejo exiliado, un sobreviviente del infierno del siglo breve, que conecta a Kafka con Dante y que, a pesar de todo, concibe la literatura como profecía. Exhausto nos dice: "El sentido de la Humanidad todavía no me ha abandonado".[2]

Propongo acercarnos al encuentro entre Luigi Pirandello y Giacomo Debenedetti desde esta perspectiva; leer las memorables páginas dedicadas al autor siciliano teniendo en mente que el propio Debenedetti señaló contundentemente que interpretar también es negociar con el pasado, finalmente: "la sola cosa che noi chiediamo a noi stessi, e anche ai nostri figli, per il bene nostro e loro, è questa: di ricordare".[3] Memoria y literatura como categorías compatibles. La obra como campo de investigación dirigido al presente; una pesquisa de indicios sobre la condición humana en que esos rastros, las narraciones, surgen.

En ambos casos se trata de una particular modalidad de lectura que considero puede ser abordada gracias a la metodología que Carlo Ginzburg esbozó en su ensayo "Spie. Radici di un paradigma indiziario". El historiador italiano

[1] Ricardo Piglia, *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 209-210.

[2] *Ibidem*, p. 216.

[3] Angela Borghesi, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*. Venezia, Marsilio, 1989, p. 81.

plantea que existe una cercanía entre la investigación humanística y la dilucidación de los síntomas en la medicina. Son campos que por su naturaleza no permiten el establecimiento de una teoría que explique en su totalidad el comportamiento de los objetos que estudian. Cada encuentro exige sus propias reglas, siempre son hallazgos mediados por la experiencia del intérprete y la situación concreta de enunciación. Por otra parte, para Ginzburg la narración es el primer método cognoscitivo: "Il cacciatore sarebbe stato il primo a 'raccontare una storia' perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi [… che] presuppongono la minuziosa ricognizione di una realtà magari infima, per scoprire le tracce di eventi non direttamente esperibili dall'osservatore".[4] Ginzburg identificó que, con el predominio del pensamiento positivista en el siglo XIX, este tipo de acceso al conocimiento encontró distintas formas de supervivencia: el género policiaco, el psicoanálisis y la historia del arte, por ejemplo. "Il romanzo forní addirittura alla borghesia un sostituto e insieme una riformulazione dei riti d'iniziazione —ossia, l'accesso all'esperienza in generale. E proprio grazie alla letteratura d'immaginazione il paradigma indiziario conobbe in questo periodo una nuova, e inattesa, fortuna".[5] Desde esta perspectiva, podríamos decir que el crítico es quien sale en busca de un mensaje en la narración; es quien lee las huellas del pasado para traducir una obra.

Debenedetti escribió intensamente sobre Pirandello en el periodo de sus seminarios de 1962 a 1963. Tal y como sus estudiosos han apuntado (muchos de los cuales también fueron sus estudiantes en la Universidad de Messina y en la Sapienza de Roma) sus años de docencia fueron de una gran intensidad y en cada una de esas clases organizó poco a poco su testamento literario, que había quedado esbozado durante varias décadas en los pocos ensayos que publicó. Debemos recordar que Debenedetti, a causa de su origen judío y su posicionamiento político, no pudo dar a conocer con libertad sus ideas durante el fascismo. Las leyes raciales también le impidieron dar clases durante varios años. Al término de la guerra, el crítico decidió publicar muy poco y prefirió dedicarse apasionadamente a la docencia. *Il romanzo del Novecento* es parte de esos libros póstumos que reúne los apuntes de sus seminarios y constituye, sin lugar a dudas, una fuente inagotable de reflexiones sobre la literatura. Alfonso Berardinelli, en la introducción a la antología debenedettiana publicada por Mondadori en la emblemática colección I Meridiani, explica:

> *Il romanzo del Novecento* è diventato un mondo di 'orfani' che dovranno, come Ulisse, trovare la via del ritorno a casa e in patria. I nuovi personaggi hanno ora il compito di incontrare per vie ignote una figura di destino: 'non

[4] Carlo Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", en *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino, Einaudi, 2012, p. 167.

[5] *Ibidem*, p. 182.

> casuale, né gratuito, né insensato'. Si tratta di scendere negli inferi dell'inconscio, di interrogare miti sepolti e divinità nascoste.[6]

En esa obra Debenedetti dejó plasmadas las claves para entender en qué consistió la crisis del realismo y del naturalismo literarios. Sin haber sido un trabajo planeado para ser un libro orgánico los materiales funcionan como un gran mosaico de la narrativa italiana en contraste con el panorama europeo. Mariapia Lamberti apunta que en ese libro "delinea una verdadera teoría de la novela. El lenguaje es técnico, complejo, de registro elevado: dirigido a universitarios, es el ejemplo máximo de la calidad académica del discurso".[7] El primero y el último apartado son su lectura sobre la carencia de novelas en Italia, a partir del auge de la prosa de arte, que tanto caracterizó a la generación de intelectuales de las revistas literarias, especialmente quienes colaboraron en *La Voce*; también son un homenaje al escritor que más lo influyó: Renato Serra. Ese debate es el marco a partir del cual propone una constelación de narradores italianos, casos únicos y aislados, que fungieron como los más claros representantes de esa literatura de inicio del siglo xx donde los nombres de Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka son esenciales.

Su triada la componen Federigo Tozzi, Luigi Pirandello e Italo Svevo. En sus obras logró asentar su tesis más significativa: la pérdida de destino y la huelga de los personajes; es decir, la épica de la existencia. El ensayo clave con que inicia esta lectura de la modernidad literaria aparece en el tercer tomo de *Saggi critici*: "Personaggi e destino" (1947). En este texto parte de una certeza: la narrativa y el teatro de las primeras décadas del siglo xx tienen "una sua speciale facoltà di comprometterci, di rimestare entro i nostri disturbi morali e di lasciarli piú agitati di prima".[8] Cabe señalar que, a diferencia de sus otros dos contemporáneos, el autor siciliano siempre estuvo presente en la reflexión debenedettiana. De hecho, Debenedetti en este ensayo postula que en los casos de Proust, Joyce y Pirandello "si pronuncia una rivolta dei personaggi, i quali non sembrano piú disposti ad accettare i loro precedenti rapporti con l'autore. Si sta profilando una dichiarazione dei diritti del personaggio".[9] En este cambio radical de paradigma Pirandello, según nuestro crítico, tiene una forma muy particular de enfrentar a sus creaciones. Los provoca y los castiga:

> dopo di averli umiliati in aspetti meschini spesso e ripugnanti, li trascinava, come per un labirinto di tortura, attraverso tutte le possibilità, casuistiche, combinazioni e deformazioni, che una vera logica intrepida e senza riguardi,

[6] Alfonso Berardinelli, "Giacomo Debenedetti, il libertino devoto", en Giacomo Debenedetti, *Saggi*. Milano, Mondadori, 1999, p. xxxvii.

[7] Mariapia Lamberti, ed., *El narrador y el crítico. Un panorama de la narrativa italiana del siglo xx*. Trad. Guillermo Fernández y Mariapia Lamberti. México, unam, 2003, p. 26.

[8] Giacomo Debenedetti, "Personaggi e destino", en *Saggi critici*. Venezia, Marsilio, 1989, p. 899.

[9] *Ibidem*, p. 906.

> solo a se stessa obbediente, una sorta di *furor logicus*, era capace di escogitare. Li avrebbe voluti sempre ancora in cerca di autore, pronti sempre a insorgere contro l'autore che si prestasse a farli riposare in una sagoma di personaggi.[10]

Debenedetti lee en las deformaciones pirandellianas rastros de la crisis del positivismo. Desde su perspectiva, son huellas del gran cambio que estaba aconteciendo en el pensamiento occidental y que iba a ser teorizado de formas muy distintas por varias áreas del conocimiento. En un *tour de force* interpretativo emparenta el postulado de la pérdida del padre (psicoanálisis) con el surgimiento de la teoría de la relatividad. Es en ese marco que construye su teoría de la novela.

En un ensayo preparado durante el mismo periodo que dedica sus clases a Pirandello, "Il personaggio-uomo nell'arte moderna" (1963), especifica que la deformación es muy característica en el arte moderno. Es un fenómeno que surge de forma clara con Cézanne y que será clave en el expresionismo pictórico. En el panorama italiano, Pirandello entendió que ya no podían proponerse personajes coherentes que respondieran a motivaciones concretas. El sujeto se había escindido y la presencia ominosa del Otro tenía que ser representable. En la narrativa que más lo apasionaba, Debenedetti rastrea la catástrofe y se posiciona frente al texto como frente a un mapa que desde las primeras dos décadas del siglo XX ya tenía las marcas del porvenir:

> È la persona a patire dei disturbi inflitti dall'Io. È la maschera a patire dei disturbi inflitti dall'Altro. E a essa per istinto hanno guardato gli artisti di questa nostra età di inadattamento, tutta attraversata da filosofie dell'angoscia, arrivata a feticizzare il proprio malessere in quell'idolo mostruoso che è la bomba atomica, a ideare progetti di finimondo.[11]

Por el índice de *Il romanzo del Novecento*, podemos entender que el colofón a su lectura de la obra de Federigo Tozzi estuvo acompañado por un renovado interés en Pirandello. En esas páginas recorre la penúltima novela, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, y propone que su narrativa es una suerte de laboratorio. La define "romanzo da fare",[12] en construcción. Con este concepto amplía la categoría pirandelliana de los personajes en búsqueda de autor e incluye como parte del juego tanto al narrador como a los lectores. Debenedetti específicamente apunta que el lector es incapaz de responder al planteamiento de los personajes. Las situaciones son completamente polivalentes y en este caso la ficción se constituye como un devenir contradictorio de eventos:

[10] *Ibidem*, pp. 907-908.

[11] G. Debenedetti, "Il personaggio-uomo nell'arte moderna", en *Il personaggio uomo*. Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 106.

[12] G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*. Milano, Garzanti, 1998, p. 257.

> Interrogativi tali che, rispondendo categoricamente a uno di essi, si risolverebbe il personaggio in una precisa motivazione, del tipo di quelle che reggono le azioni, il contegno dei personaggi anche piú complessi del romanzo tradizionale. Ma in un certo senso, soffocheremmo anche le vere ragioni del personaggio, che sono fatte di quei molteplici interrogativi, ai quali una risposta diventa plausibile, accettabile solo nel momento e nella situazione in cui essi si pongono. Sono interrogativi, e sono anche richieste, implorazioni. Perché quei personaggi ci chiederebbero di identificarli in base a qualcuno di quei loro momenti. Chiederebbero ciascuno di diventare uno, sempre riconoscibile, sempre identico a se stesso pur nella mutevolezza delle circostanze che essi si creano e a cui la vita li espone. Ma se viceversa noi li unificassimo in base a un dato momento, a un dato atteggiamento o modo di essere che li caratterizza univocamente e per sempre, essi insorgerebbero contestandoci che essi sono anche tutti gli altri atteggiamenti, modi di essere in cui via via si presentano a se stessi e a noi. Con la loro sofferenza di non potersi conoscere, sembrano invocare l'autore che li costruisca, nello stesso tempo sconfessano l'autore che si attentasse di costruirli.[13]

Nuestro crítico centró su atención en *Il fu Mattia Pascal*. Con esta obra el escritor siciliano por fin alcanza la fama y el reconocimiento de la crítica. Casi sesenta años después de su publicación Debenedetti la retoma para definir en qué consistía el método Pirandello. Desde las primeras líneas aventura su hipótesis: se trata de una obra fallida, porque propone una situación límite que su protagonista es incapaz de afrontar hasta sus últimas consecuencias. El crítico analiza de forma simultánea esa narración y los textos teóricos, sobre todo el ensayo *L'umorismo*. Explica que su trayectoria fue sumamente compleja, porque Pirandello se esforzó en poder traducir a varios géneros literarios su concepción del mundo. Los cuentos, las novelas, las obras de teatro y sus ensayos son un enorme laboratorio creativo que dan cuenta de todo el proceso de su pensamiento. Esa novela de 1904 es el inicio de una larga reflexión que culminará con *Uno, nessuno, centomila* publicada en 1926.

Mattia Pascal vive un doble suicidio. Su historia es un juego de suplantación que inicia con la cancelación simbólica de una existencia a partir de un cambio de nombre y la imposibilidad de poder construir otra vida; cuestión que lo obliga a anular su segunda existencia. Al igual que muchos otros protagonistas de novelas de ese tiempo, Mattia es un inepto. Con la pequeña fortuna que obtiene en azarosas veladas en Montecarlo decide iniciar una aventura. Aprovecha que lo confunden con un cadáver, y emprende varios viajes por el continente europeo. Vive por y a través de una ficción, se vuelve un actor de sí mismo. Inventa a Adriano Meis y cavila mucho para justificar que su personaje no cuenta con lazos familiares. No se trata de un sujeto, sino del producto de una reflexión. Las páginas de esa novela, como lo indica Debenedetti, están

[13] *Ibidem*, p. 274.

plagadas de largas digresiones que dan cuenta de la angustia del personaje. Inventa una existencia y lucha por respetar la coherencia del guión que se ha impuesto a sí mismo. Sin embargo, se ve en el dilema de obligarse a un régimen de soledad absoluta debido a su temor de ser descubierto. Entre todas esas cavilaciones hay una que resalta por ser el perfecto contrario de lo que Proust denominará más tarde intermitencias del corazón:

> Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per cosí dire, attorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per se stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa; ma ben piú spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per se medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo piú qual esso è, ma cosí, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi. Or come poteva avvenire per me tutto questo in una camera d'albergo?[14]

En ese monólogo el escritor siciliano establece el punto de mayor crisis de Mattia. La tremenda angustia que le provoca estar despojado de cualquier pasado, tener vetado el placer de la memoria involuntaria, lo impelen a establecerse en Roma, ciudad que lo obliga a generar nuevos lazos afectivos hasta el punto de tener que inventar una nueva muerte. Adriano es una máscara que no puede adaptarse. Vive de unas rentas muy sospechosas en el ocio absoluto. Evita a toda costa el trabajo y cualquier tipo de acercamiento con las autoridades. Debenedetti enfatiza que su situación podría encaminarlo a una iluminación. Mattia es potencialmente un agente que puede denunciar los frágiles andamios sobre los que su sociedad funciona; sin embargo, se limita a evitar vínculos con el régimen tributario. Para Debenedetti la novela debe culminar con un descenso a los infiernos. Para poder transmitir experiencia el personaje es sometido a situaciones que desemboquen en una revelación. En el caso de nuestro protagonista no hay iluminación alguna, simplemente se trata de alguien que evita a toda costa pagar los impuestos. En esta crítica Debenedetti no intenta denostar a Pirandello. Se enfrenta al autor para constatar que la crisis no es algo que haya acontecido solamente en el plano de la ficción:

> In altri termini, è il figlio che ha perduto il padre, e della propria orfanezza e degli squallori e sgomenti di questa solitudine fa la sua nuova condizione umana […] anche i nostri romanzieri e drammaturghi dell'esistenza ammettono il proprio stato di orfani, ma portano un lutto inconfessato e polemico quasi per un bisogno, taciuto e nascosto anche a se stessi, di trovare com-

[14] Luigi Pirandello, *Romanzi*, vol. I. Milano, Mondadori, 1973, pp. 420-421.

prensione in quel luogo vuoto dov'era il padre [...]. Tolto di mezzo il padre, che possedeva tutte le spiegazioni, il mondo, fino a un nuovo ordine, non ha piú senso: è divenuto assurdo.[15]

Para el crítico es importante resaltar que también Pirandello es un autor en construcción. Su obra da cuenta de un arduo y apasionante proceso. Por esta razón se vuelve fundamental la adenda que el novelista incluyó casi veinte años después al reeditar su obra. Se trata de una suerte de justificación. Se muestra entusiasta al encontrar una noticia en el periódico con una historia casi igual a la de Mattia. Se dirige a sus detractores, quienes señalaron la inconsistencia de su novela por inverosímil, para mostrar que la realidad no es menos impredecible que la ficción. Ese gesto muestra una intención por vincular sus fabulaciones con el presente que circunda sus páginas. La impotencia del personaje es un reflejo de la estupefacción del sujeto frente a un entorno que poco a poco se volvería completamente ominoso. "La commemorazione provvisoria del personaggio-uomo" (una conferencia de 1965 preparada para una muestra de cine en Venecia) es un ensayo con el que Debenedetti cierra, de alguna forma, su labor como crítico. Es un recorrido por todas sus ideas sobre las ficciones occidentales. En las primeras líneas señala por qué la literatura es una forma de pensar la realidad, por qué esas entidades que pueblan las narraciones guardan siempre una clave:

Chiamo personaggio-uomo quell'*alter ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto piú spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la piú capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*.[16]

Quisiera aventurar que al releer la obra de Pirandello e interpretarla frente a sus alumnos, Debenedetti encubiertamente también nos dice que *el sentido de la Humanidad tampoco lo había abandonado*. El crítico como ensayista es, gracias a sus reflexiones, quien desciende al infierno para recuperar los murmullos de la narración; porque, desde la fundación del género, Montaigne estableció que el ensayo siempre es un portavoz de la condición humana. Y así dice Debenedetti:

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta, e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto, e riconduce viva

[15] G. Debendetti, "Personaggi e destino", en *Saggi critici*, pp. 912-915.
[16] G. Debenedetti, "Commemorazione provvisoria...", en *Saggi critici*, p. 35.

Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgano per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia. Storia individuale eterna, quella di Orfeo: e il critico spiega perché sia una storia di tutti e perché il poeta sia uno dei piú eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone. Giacché vogliamo che Platone ci rimanga amico, e gli facciamo onore; ma proprio in virtú degli insegnamenti di Platone, maggiormente amica ci è la verità.[17]

[17] G. Debenedetti, "Prefazione 1949" a *Saggi critici*, p. 123.

Sei personaggi in cerca di autore de Luigi Pirandello y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino: el problema de la realidad y su representación

MAYERÍN BELLO
Universidad de La Habana

> *...de esas listas de autores surgen nombres en quienes nunca había yo pensado, lo cual atrae la atención hacia un campo hasta ahora poco explorado: cómo funcionan las asociaciones mentales entre textos distintos, por qué caminos nuestra mente asimila un texto o lo empareja con otro...*
>
> (Italo Calvino, *Si una noche de invierno un narrador*)

Podría parecer un tanto peregrina —al menos a primera vista— la aproximación entre Pirandello y Calvino que estas líneas quieren ensayar, dada la diferencia entre sus cosmovisiones y las obras resultantes. No obstante, siempre he percibido una profunda empatía entre *Sei personaggi in cerca di autore* (1921) y *Se una notte d'invierno un viaggiatore* (1979), que pretendo aquí esclarecer y abrir así el camino a la corroboración de otras concordancias.

Hay, por ejemplo, un aspecto esencial en la concepción de ambos libros —presente, asimismo, en muchas otras de las creaciones de sus respectivos autores, tanto en el terreno reflexivo como en el ficcional— y es el problema de la intelección de la realidad y de su conversión en representación artística. Ciertamente, reto semejante se ha afrontado desde los albores de la actividad literaria, pero nunca (como en el siglo XX y en lo que va del XXI) la problematización y la relativización de lo que, por comodidad, se llama "la realidad" se ha vuelto una actitud sistemática y objeto principal de la especulación filosófica, gnoseológica, científica, y de su reflejo en el arte.

Una de las reflexiones de Pirandello al respecto, según lo expresado en su ensayo *L'umorismo* (1908), manifiesta que tanto la realidad percibida por los sentidos (que incluye la vida en general, a nosotros mismos, y al otro), como la que crea el arte constituyen la misma ilusión, es decir, una construcción. En lo que respecta a su dramaturgia más experimental (la de la "trilogía del teatro dentro del teatro"), y como parte de ella la obra que consideraremos, el autor no se va a conformar con poner en boca de personajes portavoces concepciones como ésas, sino que las convierte en materia de la propia "técnica" de la pieza, esto es, son articuladas artísticamente de modo tal que se revierten en transformaciones radicales del género.

En *Sei personaggi in cerca d'autore*, cuando una compañía teatral se dispone a ensayar, irrumpen los aludidos en el título de la pieza, designados como el Padre, la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho y la Niña. Llevan máscaras y tienen la pretensión de que su drama se represente, drama asociado a situaciones como las dos relaciones maritales de la Madre; la pobreza que arrastran y que los lleva a buscar el apoyo del Padre —que lo es solo del Hijo—; la prostitución obligada de la Hijastra, objeto de la seducción del padrastro, ignorantes ambos del parentesco; así como la muerte de la Niña pequeña y el suicidio del Muchacho o hijo menor de la Madre. Pero el verdadero conflicto de la obra no es el familiar, sino la imposibilidad de una representación cabal de esa historia, que solo se va ofreciendo a retazos y es más narrada que interpretada, porque hay múltiples intromisiones que impiden la consumación plena de su puesta en escena.

Concomitante con tal drama es la presencia en la obra de varios niveles de realidad, que se podrían enumerar yendo de "afuera" hacia "adentro". Así, el primero estaría constituido por "la vida real", prevista en el texto dramático como también parte de la representación; el segundo correspondería al mundo de los actores que, aunque es propiamente ficcional, abre una brecha al universo de la experiencia extra artística con la autoalusión de que se ensaya una obra de Pirandello titulada *Il giuoco delle parti*, "che chi l'intende è bravo"[1] —como dice el Director de la compañía—, y que instaura desde el inicio la permeabilidad entre todos los niveles, acentuada por la ampliación del espacio escénico, que trasciende el escenario y abarca el patio de butacas. El tercer nivel de realidad estaría constituido por el drama del ser irresoluto de los seis personajes, y podría distinguirse, incluso, un cuarto nivel, el más puro en cuanto a su condición ficcional, aunque no inmune a las acechanzas de los otros. Es el que establece fugazmente la presencia en escena de Mme. Pace, el personaje de la modista, que utiliza la trastienda de su local como espacio de prostitución de sus empleadas, personaje convocado ritualmente a partir de la momentánea manifestación de la ilusión escénica.[2] Su condición de auténtica figura teatral se acentúa al no estar involucrada en el drama principal de la obra, ni tener conciencia de él.

Pirandello, al presentar de esta manera la contaminación entre los niveles y la obra total como un espacio sin límites precisos entre realidad e ilusión, está prolongando el concepto de representación a la propia vida y concretando escénicamente su ideario, pues, como dice en *L'umorismo*: "Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore,

[1] Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* [en *ñlínea*]. A cura di Corrado Simioni. Milano. Mondadori, 1978, p. 7. <https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/sei-personaggi-in-cerca-dautore/>. [Consulta: 5 de mayo, 2017.]

[2] Cfr. Nino Borsellino, "Madama Pace o il demoniaco", en *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 203-212.

rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione".[3]

Secundando a su creador, he aquí lo que le manifiesta el Padre al Director: "se noi […] oltre la illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sé, perché —come quella di ieri— è destinata a scoprirlesi illusione domani".[4] Y ello es así —nos recuerda a menudo Pirandello— porque el ser del hombre está sujeto a constantes mudanzas, tanto porque cambia a lo largo del tiempo como porque alberga dentro de sí a una personalidad múltiple, cuyos componentes pueden dinamitar en un momento dado la máscara que se ha colocado para darle unidad a su yo. En consecuencia, tal concepción de la realidad y de la identidad del hombre es la base de la construcción de los personajes pirandellianos. Estos seis en busca de autor tienen, sin embargo, la peculiaridad de haber sido concebidos por la fantasía de su creador, pero sin poder realizarse en cuanto tales porque aquél se ha negado a insuflarles suficiente vida como para que puedan convertirse en criaturas independientes, en formas artísticas perdurables. En otras palabras: no los ha dotado del drama que reclaman y que constituiría su vida, su plena realidad, su forma perdurable. Su creador acogió su ser, pero les negó su razón de ser, al par que los instrumentalizó para conformar un conflicto que los trasciende.

Todo este credo se revierte, como se ha apuntado, en soluciones estéticas renovadoras y que marcaron pautas en el desarrollo del género teatral a inicios del siglo XX, como sucede, por ejemplo, con la accidentada progresión dramática de la obra, donde hay contados momentos de ilusión escénica y bastantes de anticlímax; o con el desarrollo de un diálogo *sui generis* mediante el cual los personajes filosofan o se ocupan de las vías idóneas para la representación a través de comentarios metateatrales, en vez de sumirse en la escenificación como su medio natural; sin olvidar la reconsideración del *personaje*,

[3] Luigi Pirandello, *L'umorismo* [en línea]. <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/lumorismo/>. [Consulta: 5 de septiembre, 2017.]

[4] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 49. Al respecto, abunda el comentario de Adriano Tilgher: "Si nasce personaggio artistico come si nasce pietra, pianta o animale, e se la realtà del personaggio è un'illusione, illusione è anche destinata a scoprirsi ogni realtà quando sia mutato il sentimento che l'alimentava. Chi è nato personaggio non solo, dunque, ha tanta vita quanta i cosí detti uomini realmente esistenti, ma ne ha di piú, ché quelli, trasmutabili per tutte guise, oggi son questo e domani quello, e passano e muoiono, e il personaggio artistico, invece, ha una sua vita immarcescibile, fissata per l'eternità nelle caratteristiche essenziali della sua natura che non cangiano nè possono cangiar mai, e la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire, piú alta, la sua opera di creazione […]. E, una volta creato, il personaggio si stacca dal suo autore, vive di vita propria ed impone a quello il voler suo, e l'autore deve tenergli dietro e lasciarlo fare". *Studi sul teatro contemporaneo* [en línea]. Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923, p. 208. <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf>. [Consulta: 5 de septiembre, 2017.]

autónomo,[5] deconstruido en tanto *carácter*, y cuyas relaciones con “el otro” se muestran, por lo general, discordantes por la incomprensión recíproca o por la reducción de la totalidad (provisional) del ser a una sola faceta de la personalidad. Todo ello conduce a un agónico proceso de relativización de la identidad, tal como ha sido descrito con agudeza por Adriano Tilgher:

> Ogni individuo è il centro di un mondo che egli si è costruito, popolato di fantocci e fantasmi che a lui soltanto debbono la vita, di cui egli è il padrone e il creatore, mondo nel quale gli altri individui entrano non nella realtà genuina del loro essere, ché questa è incomunicabile, chiusa nel gelo di una solitudine senza scampo, ma nella costruzione che di essi egli si è fatta, salvo, a sua volta, ad entrare egli stesso come fantasma nei mondi che han per centro gli altri individui, a rompersi in tanti fantasmagorici egli quanti sono questi individui e i mondi che essi si costruiscono. Incomunicabile nella sua essenza, le costruzioni che di lui si fanno gli altri e quella che di sé si fa egli medesimo sono perfettamente equivalenti fra loro, il che non toglie che ognuno tenti d’imporre a forza agli altri il mondo che ha dentro, come se fosse fuori e che tutti debbano vederlo a suo modo.[6]

Tal percepción trae consigo lo que Romano Luperini percibe como un cabal atentado contra la unidad y consistencia del sujeto:

> con el humorismo pirandelliano asistimos a una destitución del yo en toda regla, en la medida en que la presencia simultánea de los contrarios destruye la unidad del “alma”, que deja así de ser el lugar de la identidad y la integridad. La autorreflexión, el “verse vivir”, la tendencia al desdoblamiento, la distancia crítica propia de la descomposición humorística hace que se perciba en ella el desorden de las pulsiones, el engaño de las “racionalizaciones” y la superposición de personalidades distintas. De esa forma, no sólo el yo se vacía y la identidad entra en crisis, sino que la interioridad misma desaparece: deja, en suma, de existir un lugar auténtico.[7]

[5] “La autonomía de los personajes es tal que aparecen en escena ‘en busca de autor’, cada cual con su verdad contrapuesta a la de todos los demás, y ante la ausencia de un autor-mediador capaz de recomponer ideológica y estéticamente las historias con un sentido unitario, catártico, tranquilizador […]. Y ése es precisamente el drama que quiere contar Pirandello: un drama gnoseológico, es más, el drama gnoseológico de la modernidad. Por ello desaparece el autor tradicional, con su capacidad de interpretación global y de mediación ideológica. Los personajes son abandonados a sí mismos, en busca de autor en la medida en la que buscan un ‘significado universal’ imposible ya. Su historia no es más que la ‘figura’ de esa imposibilidad. Al significado histórico-literal de su drama, con sus pasiones vivientes, se añade otro, pero del todo negativo. Estamos, en suma, en el campo de la gran alegoría moderna, esencialmente crítico-destructiva”. Romano Luperini, “Introducción” a L. Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Traducción de la introducción de María de las Nieves Muñiz. Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, eds. Traducción, notas y apéndice bibliográfico de Miguel Ángel Cuevas. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 36, 38-39.

[6] A. Tilgher, *op. cit.*, p. 175.

[7] R. Luperini, *op. cit.*, p. 18.

Ese desasosiego, insistimos, se traslada al concepto mismo de realidad, que se muestra irreductible a asumir un sentido único y una dimensión tranquilizadora u "objetiva".

En lo que concierne a Calvino, la percepción de la realidad y su traslado al arte es un proceso profundamente dialéctico, que conduce a continuos cambios de estilo y que hay que analizar de modo diacrónico —a diferencia de Pirandello, que parece haber arribado tempranamente a concepciones sobre las que luego multiplicará los asedios.[8] Ya en la introducción al volumen antológico de sus *Racconti* publicados hasta 1958 expresaba, abriendo el diapasón a futuras incursiones que se proyectarían siempre cambiantes: "Ma il discorso della letteratura è sempre uno: è il discorso sulla realtà del mondo, sulla regola segreta, il disegno, il ritmo della vita, un discorso che non è mai finito, che ad ogni volgere d'anni si sente il bisogno di riproporre, perché continuamente cambia il nostro modo di entrare in rapporto con la realtà".[9]

Yendo directamente a una etapa avanzada de dicha búsqueda, se arriba a conceptualizaciones que vuelven inquietantes a los actores y a las funciones fundamentales del acto cognitivo y creativo (como el sujeto y el objeto, por ejemplo). En este sentido puede ser ilustrativo lo expresado en su ensayo de 1978, "I livelli della realtà in letteratura".

Es sintomático que esta comunicación haya sido destinada originalmente a un congreso internacional que tenía como tema rector *Livelli della realtà*, y que reunía, según informa una nota de Calvino, a filósofos, historiadores de la ciencia, físicos, biólogos, neurofisiólogos, antropólogos, psicólogos, lingüistas y escritores. Calvino, siempre amante de pisar terreno firme, al menos como *desideratum*, circunscribe bien su territorio a la palabra escrita de modo que los niveles de realidad a que se referirá están dentro de la obra; es decir, los universos de la experiencia sólo estarán presentes en su reflexión luego de haber pasado por la mediación de la creación literaria y estar amparados por ella. Esta circunscripción del problema obedece en él a una prudencia dictada por desconfianzas hacia métodos de conocimiento que se han demostrado ineficientes, inoperantes o, incluso, falaces. Ya en su reseña de *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye, titulada "La letteratura come proiezione del desiderio", publicada en 1969, expresaba:

[8] Valga aclarar que existen otras percepciones al respecto, por ejemplo, en cuanto a la propia concepción del personaje, que oscilaría entre la "che propone il personaggio come una figura coerente e organica, sia nella sua coordinazione psichica [...], sia nella sua composizione artistica" y "la esigenza di rendere sulla scena la condizione dell'uomo moderno, che è interiormente dilacerato e sconnesso". Claudio Vicentini, "Pirandello. La lingua e il dialetto della scena", en Alberto Asor Rosa, ed., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino, Einaudi, 2000, p. 233.

[9] Italo Calvino, "Presentazione" a *I racconti*. Milano, Mondadori, 1993, p. VII.

> Dalle abitudini d'una lettura "storicista" che mi garantiva l'inserimento della letteratura nel contesto dell'attività umana —ma per garantirmelo mistificava tanto la letteratura quanto la storia— sono passato a cercare modi di leggere la letteratura piú interni al loro oggetto, e che perciò sento come non mistificatori; ma essi non coprono il vuoto che è rimasto al posto di quell'inserimento. So che non devo per questo affrettarmi a escludere che questo luogo esista; forse finirà per apparire al termine d'un lungo cammino; ma so anche che devo trattenermi il piú possibile dal porre la domanda, se non voglio rompere il razionale incantesimo del rigore metodologico.[10]

Persiguiendo ese rigor metodológico, años después establece Calvino los niveles de realidad en la obra literaria siguiendo tal vez la pauta que —en *El discurso del relato*, parte fundamental de su libro *Figures III* [1972]— había sentado Gérard Genette: los diversos niveles de enunciación narrativa que pueden, a partir de la figura del autor, distinguirse en una obra literaria.[11] Utiliza Calvino un esquema original, verificable en la frase: *Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle Sirene*. Cada estrato se inserta en el precedente a modo de caja china pero la relación entre ellos es dinámica y recíprocamente condicionante. El más sugerente de los niveles es el correspondiente al "canto de las sirenas", el más interno. De hecho, el título con que el ensayo se publica por vez primera es "Credere alle sirene".[12]

Ateniéndonos a los hechos —explica el autor y lo que sigue es glosa de su razonamiento—, lo comprobable en *La odisea* —utilizada aquí como el libro por antonomasia— es que las sirenas cantan y quieren ser escuchadas, que escuchar ese canto podría constituir una experiencia en los confines de lo inefable, y que éste podría ser el punto de llegada de la escritura, el núcleo de la palabra poética. De modo que, siguiendo este trazado de niveles sucesivos, puede ser que la literatura se asome al infinito o a la nada. Y así como vimos desvanecerse el yo escribiente, pues tras él no hay un ser unitario, sino "gli strati successivi di soggettività e di finzione che possiamo distinguere sotto il nome dell'autore",[13] así también se desvanece el último objeto de la escritura: dos vacíos como alfa y omega de la creación artística, y entre ellos los espesores de una realidad inagotable de formas y significados. Eso sería la literatura.[14] Definición sorprendente, por cierto, viniendo de él.

Al año siguiente de publicado este ensayo, vería la luz *Se una notte d'invierno un viaggiatore*, que podría interpretarse como su ilustración en el

[10] I. Calvino, "La letteratura come proiezione del desiderio. (Per l'*Anatomia della critica* de Northrop Frye)", en *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980, p. 196.

[11] Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

[12] Cfr. la breve presentación que Calvino antepone al ensayo en *Una pietra sopra*, p. 310.

[13] I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura", en *Una pietra sopra*, p. 316.

[14] *Ibidem*, p. 323.

terreno ficcional. En el primer nivel diegético, esto es, en la historia que funciona como marco de diez inicios de novelas, un Lector y una Lectora buscan a toda costa "escuchar el canto de las sirenas", esto es, leer un libro evanescente que se metamorfosea en esa decena de comienzos diferentes, aunque con funciones narrativas básicas comunes. Así pues, dos son los niveles narrativos, uno más "realista" o cercano al mundo de la experiencia, el de la historia de los Lectores, y otro más "ficcional", correspondiente al de los relatos leídos; distinción falaz pues la condición fictiva de ambos planos es patente y termina por ser sugerida por esa figura autoral deprimida que es Silas Flannery, quien goza del privilegio de un capítulo declarativo de todo el entramado que implica escribir, si bien esa exhibición del acto escritural aparece desde la primera página con los rejuegos del narrador externo que apela al tú de uno de los dos protagonistas del libro.

Resumiendo en ultrasíntesis, en *Se una notte d'invierno un viaggiatore* encontramos:

1 La multiplicidad de los niveles de realidad, todos ficcionales, aunque contaminados entre sí (recuérdese que Lectora y Lector terminan por ser atrapados por circunstancias que parecían sólo propias del universo de la lectura y que las diez historias metadiegéticas también se contaminan).
2 La explicitación de convicciones teoricoliterarias y estéticas mediante un portavoz (Silas Flannery).
3 La autorreferencialidad a la vez que la contaminación con la realidad extranovelística: el volumen se inicia con la lectura de una obra de Italo Calvino —justo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*—, ese autor que cambia tanto de un libro a otro, y al que justo por eso se le reconoce, como declara el narrador externo.
4 La disgregación del sujeto emisor del texto total, del supuesto yo unitario del autor, que multiplica los niveles narrativos y se desdobla en los diez "yo" enunciadores de las respectivas novelas inconclusas.
5 La puesta en evidencia del proceso creativo, o la metaficción. Flannery, el seudoautor, especula sobre una novela posible que no es otra que la que se está leyendo: "M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...".[15]
6 La incorporación del receptor como parte vital —constructiva y constitutiva— de una obra.

Ahora bien: ¿no suena todo esto también a Pirandello? Porque lo cierto es que cada uno de los aspectos enunciados podría corresponderse con el *modus*

[15] I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi, 1979, p. 197.

operandi de una obra como *Sei personaggi in cerca di autore*. Una veloz ilustración nos resume las concordancias:

1. La multiplicidad de niveles presentes en la obra se asocia tanto a la extensión del espacio escénico (derrumbe de la cuarta pared), que involucra al "público empírico" y convierte en espacio teatral la sala de butacas, como a los diversos grados de ficción de la obra (el de la "vida real", el de los actores de la compañía, el de los personajes, el de Mme. Paz). El cruce de fronteras entre los niveles es vinculante entre el arte y la vida como lo prevé la reflexión estética pirandelliana.
2. La explicitación de una poética (la de *L'umorismo*), que encuentra su portavoz más sistemático en la figura del Padre.
3. La autorreferencialidad, igualmente al inicio: "Direttore: Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene piú una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo…".[16] Como sucedía con el Calvino evocado en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* también Pirandello se transforma en un personaje (referido), lo que redimensiona el estatuto de la realidad literaria.
4. La disgregación del sujeto emisor del texto total y la de sus criaturas, que multiplica los puntos de vista: "Il Padre: Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi —veda— si crede 'uno' ma non è vero: è 'tanti', signore, 'tanti', secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi…",[17] idea ponderada en *L'umorismo*.
5. La metaficción o metateatralidad: "Il figlio: Io non mi presto! non mi presto! E interpreto cosí la volontà di chi non volle portarci sulla scena!"[18]
6. La incorporación del receptor como parte vital —constructiva y constitutiva— de una obra que, como se ha explicado varias veces, se concreta dramáticamente con la apertura del concepto de espacio escénico y la multiplicación del público: además del que realmente asiste a la representación, los actores funcionan, por momentos, como receptores activos del drama que intentan montar los personajes.

Por otra parte, la permutabilidad entre realidad y signo artístico, que los volvía equivalentes en la poética pirandelliana, termina por ser considerada, y tal vez asumida como basamento gnoseológico, por el Calvino más tardío, pero proyectada en una dimensión más amplia, y sobre todo *múltiple*, en el sentido que este término asume en las *Lezioni americane*. *Sei proposte per il prossimo millennio* (1988). En otras palabras: la opción calviniana por el *ars combinatoria* y por la "lógica de los posibles narrativos"[19] proyecta hacia el in-

[16] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, p. 7.
[17] *Ibidem*, p. 22.
[18] *Ibidem*, p. 56.
[19] Tal es el título del ensayo de Claude Bremond, publicado en la revista *Communications* n. 8 [traducción al español: *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1990], que recogía

finito la representación artística del mundo o los modelos de realidad que la literatura puede erigir. El reto consistirá en mostrar esa infinitud virtual mediante estructuras que tienden a aherrojarla en construcciones narrativas dominadas por la dialéctica del finito-infinito. A esa dialéctica se refería Alberto Asor Rosa cuando analizaba el legado estructuralista en *Le città invisibili*, reflexiones que podrían muy bien extenderse a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

> se l'universo dei segni si presenta come autonomo rispetto a un (del tutto ipotetico e probabilistico) reale, vuol dire che la permutabilità reale-segno può essere illimitata (si può considerare illimitata) [...]. Cioè: si potrebbero scrivere tutti i libri che si vogliono senza dover rendere conto a nessuno del loro maggiore o minore adeguamento a un presunto livello esterno, il quale, del resto, si presenterebbe anch'esso come un modello epistemologico piú che come un "ente" astrattamente dotato di autonomia. Infatti, dove sia il reale e dove sia il segno non è piú cosí facile dirlo: un segno potrebbe essere piú reale del reale; e il reale potrebbe essere completamente finto, una finzione senza piú confini né orizzonti.[20]

En la aprehensión de ese *ente* tan indomeñable cognoscitivamente, Calvino da muestra de dos impulsos igualmente poderosos, pero de signo contrario: el que lo lleva a formular reglas generales, obviando lo accidental; y el que lo conduce a detenerse y escudriñar lo fenoménico en detrimento de la ley. Lo ha dejado claro en varios de sus ensayos,[21] entre ellos en sus *Lezioni americane*.[22] Pero es, tal vez, en *Palomar* (1983) donde esa especulación se vuelve acuciante, sobre todo en sus capítulos finales, que ejecutan sutiles variaciones sobre el tema. Así, en "Il modello dei modelli", se lee:

> Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il piú perfetto, logico, geometrico possibile; secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo, apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano. [...] Il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti; dunque non resta che costringerla a prendere la forma del modello, con le buone, o con le cattive.[23]

trabajos paradigmáticos y hoy clásicos del estructuralismo. Ese número es aludido por Calvino en su ensayo "Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)" (1967), *Una pietra sopra*, p. 166.

[20] Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 462, 463.

[21] Sobre el tema me he ocupado en "La relación sujeto-objeto en la obra de Italo Calvino", en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni, eds., *La Italia del siglo XX*. México, UNAM, 2001, pp. 73-83 y —con algunas variaciones— en "Italo Calvino entre el cristal y la llama", *Algunas respuestas a sutiles esfinges*. La Habana, Unión, 2007, pp. 114-127.

[22] En particular en "Esattezza" y en "Molteplicità".

[23] I. Calvino, "Il modello dei modelli", en *Palomar*. Milano, Mondadori, 1994, pp. 107-108.

Aunque, sin la tenue ironía que aquí Calvino le aporta al asunto, en Pirandello percibimos una tendencia semejante cuando el deseo de una conceptualización armónica se ve perturbado por la pulsión contraria hacia la relativización de la experiencia debido al peso que pueden adquirir lo contingente, la excepción, lo accidental. Es la misma tensión que existe entre la máscara que a toda costa quiere fijar una identidad caracterológica y social, y las múltiples "almas" que habitan en el sujeto, tironeándolo en sentidos contrarios. E igualmente emerge tal bipolaridad, puesto en el caso de juzgar una experiencia cultural o histórica. Al respecto, expresa Pirandello en *L'umorismo*:

> Come nella formazione d'una leggenda l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti; così, nel tracciare in breve la sintesi d'una data epoca, inevitabilmente noi siamo indotti a non tener conto di tanti particolari in contraddizione, delle singole espressioni. Non possiamo prestare orecchio alle voci che protestano in mezzo a un coro soverchiante. Nella lontananza, si sa, certi colori accesi, sparsi qua e là, si attenuano, si smorzano, si fondono nella tinta generale, azzurra o grigia, del paesaggio. Perché questi colori risaltino, riassumendo intera la loro individualità, bisogna che noi ci avviciniamo: riconosceremo allora come e quanto ci avesse ingannato la lontananza.[24]

Actitudes semejantes a las examinadas en Pirandello y Calvino serían fácilmente corroborables en otros autores atentos al devenir del mundo moderno en una fase avanzada de su desarrollo. Todos ellos han contribuido a modelar, con la persuasiva autoridad de sus reflexiones y universos literarios, filosóficos, científicos, la mentalidad de una época que no deja de modificarse sin cesar y a toda velocidad. En ésta que hoy habitamos el problema de la representación de la realidad por un modelo artístico-literario, audiovisual, especulativo, matemático, cosmológico o relativo a cualquier otra disciplina o ciencia, es asunto bien espinoso, asediado y proyectado hacia direcciones divergentes, que desestabilizan continuamente saberes y credos que hasta hace poco parecían sólidas certezas. Veamos, para concluir, lo que manifestó hace ya algunos años, el eminente astrofísico Stephen Hawking, dándole otra vuelta de tuerca al problema de la realidad y su representación:

> ¿Cómo podemos hacer de la realidad la base de nuestra filosofía, si lo que consideramos real depende de nuestra teoría? Yo afirmaría que soy realista en el sentido de que creo que existe un universo que aguarda a ser investigado y comprendido. […] Una teoría es buena si resulta ingeniosa, si describe toda una clase de observaciones y si predice los resultados de otras

[24] L. Pirandello, *L'umorismo*.

nuevas. Más allá de eso no tiene sentido preguntarse si se corresponde con la realidad, porque no sabemos, con independencia de una teoría, qué es la realidad.[25]

[25] Stephen Hawking, "Mi posición", en *Voces de una época cercana*, vol. I. Ed., Mayerín Bello, La Habana, Editorial Universitaria Félix Varela, 2016, pp. 79-80.

Camilleri biografo di Pirandello*

GIUSEPPE MARCI
Università di Cagliari

Una rispettosa familiarità

Ancora in uno dei suoi piú recenti lavori, *Esercizi di memoria*, pubblicato da Andrea Camilleri nel mese di settembre del 2017, il nome di Luigi Pirandello ritorna con evidenza. O forse sarebbe meglio dire: *campeggia*, nel primo dei racconti racchiusi nel volume e che si intitola "Le ceneri di Pirandello".

Camilleri, "essendo ormai cieco"[1] e costretto a dettare, purtuttavia mantiene continuità e congruità col se stesso che esattamente 50 anni prima, nell'aprile del 1967, aveva cominciato a scrivere il romanzo dell'esordio narrativo, *Il corso delle cose* (1978), dove Pirandello già compare. Certo, lí in un contesto di forte caratura ironica e attraverso un punto di vista che propone il drammaturgo nella dimensione di *personaggio*; né piú né meno degli altri che animano il racconto e che del grande letterato parlano come di un compaesano che ha guadagnato una qualche (e non del tutto meritata) notorietà: "Pirandello scriveva come scriveva perché aveva una moglie pazza —dichiarò categoricamente l'avvocato Sileci— e come poeta non valeva niente. Che vogliamo paragonare *La Pasqua di Gea* con il *Lucifero* o con il *Giobbe*? Pirandello non è manco degno di legargli le scarpe, a Mario Rapisardi!"[2]

Non è questa la sede per elencare, in maniera compiuta, i passi delle opere, e quelli delle interviste, nei quali Camilleri nomina Pirandello come persona conosciuta, direttamente e attraverso i racconti dei familiari: alcuni scarni riferimenti, tuttavia, possono essere utili per comprendere come la *Biografia del figlio cambiato* —oggetto di quest'analisi— sia una sorta di sintesi del lungo studio e del grande amore che ha segnato tanto la prima fase della vita di Camilleri, dedicata alla regia teatrale, quanto la seconda, dedicata alla scrittura; ma, insieme, anche un'*autobiografia*, e un ragionamento sulla Sicilia: un testo nel quale l'autore si rappresenta attraverso pochi tratti, utili a ricostruire l'ambiente di Porto Empedocle e di Agrigento/Girgenti; e quindi a inquadrare meglio la personalità di Pirandello che è figura chiave per capire la terra in cui è nato.

Certamente occorre fare riferimento ai due passi di *Un filo di fumo* (1980) in cui Pirandello è evocato. Il primo è quello in cui è descritto il gran teatro messo in scena in occasione della nascita dell'isola Ferdinandea, emersa per

* Una prima versione di questo testo è disponibile nel sito www.vigata.org

1 Andrea Camilleri, *Esercizi di memoria*. Milano, Rizzoli, 2017, p. 9.

2 A. Camilleri, *Il corso delle cose*. Palermo, Sellerio, 1998, p. 75.

alcuni mesi, poi nuovamente sommersa dalle acque mediterranee: "Tanti e tanti anni dopo uno scrittore di quei paraggi vi ambientò una sua ideale nuova colonia: e magari nella fantasia di quello scrittore l'isola finiva per tornarsene in fondo al mare".[3]

Piú importante del nome, difatti tralasciato, è la definizione di "scrittore di quei paraggi" che sembra ribadita dalla seconda menzione, questa volta nel glossario che chiude il volume, dove Pirandello viene citato come *auctoritas* linguistica, esperto della lingua agrigentina, quando si tratta di glossare il termine *urbigna*: "dàrisi corpi all'urbigna": "darsi botte da orbi",[4] colpire alla cieca: anche Pirandello aveva adoperato l'espressione, rendendo in lingua siciliana il testo del *Ciclope*.

Ne *Il gioco della mosca* (1995) comincia la tessitura dell'intreccio tra il racconto di episodi della vita di Luigi Pirandello e l'esperienza diretta di Andrea Camilleri che, per spiegare il lemma *scantusu*, narra un aneddoto e si propone quale testimone dei fatti narrati. *Scantusu* "significa tanto cosa che fa paura quanto chi è di natura pauroso":[5] per illustrare il concetto e restituire "integrità e autenticità"[6] alla parola, Camilleri ricorda un episodio accadutogli nel 1932 ("o '33?"[7]), quando, sentendo bussare alla porta di casa, andò ad aprire, si trovò davanti "un vecchio che mi sembrò gigantesco [...] con una divisa che pareva d'ammiraglio".[8] Il vecchio chiedeva della nonna, Carolina Camilleri; il bambino ne ritrasse un terribile spavento, tanto che corse ad avvertire i genitori dicendo "che di là c'era un uomo scantusu che si chiamava Pirandello".[9]

Forse è la prima volta che nella pagina camilleriana viene narrato l'episodio, e già il racconto ha lo stigma che ritroveremo nella *Biografia del figlio cambiato*: le famiglie Pirandello, Portolano (è il cognome della moglie di Luigi Pirandello) Camilleri e Fragapane (è il cognome della madre dello scrittore), legate dal comune lavoro nel commercio dello zolfo, hanno anche vincoli matrimoniali, contraggono tra loro i *matrimoni di súrfaro*, i "matrimoni di zolfo, [che] erano frequentissimi all'epoca, anche come sistema di difesa dei commercianti contro le grosse compagnie straniere".[10]

[3] A. Camilleri, *Un filo di fumo*. Palermo, Sellerio, 1997, p. 100.

[4] *Ibidem*, p. 136.

[5] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*. Palermo, Sellerio, 1995, p. 91.

[6] Prendo in prestito questi termini da Salvatore Battaglia, che ne indica il valore nella "Premessa" al *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino, UTET, [1961], 1980, p. V.

[7] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, p. 91.

[8] *Idem*.

[9] *Ibidem*, p. 92.

[10] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*. Milano, Rizzoli, 2000, p. 143. Il concetto è ripreso nell'intervista concessa a Gianni Bonina per parlare proprio della *Biografia del figlio cambiato*, dove Camilleri afferma: "I siciliani, si sa, sono individualisti. I commercianti di zolfo avrebbero potuto costituire tra di loro, alleandosi, forti società in grado di difendersi dalla concorrenza delle compagnie estere. Era l'unica strada praticabile (questo fu il commento dell'avvocato Agnelli dopo la lettura di *Un filo di fumo*). Non la praticarono. Si spinsero al massimo fino ai

Una pratica che sembrerebbe avere solo rilievo economico; ma il biografo, dopo averla descritta nei lineamenti generali, ne dà esemplificazione con riferimento alla sua famiglia e la *garantisce* con la personale esperienza:

> Ebbene, su uno di questi fogli ci sono, siamo nel maggio 1891, le firme di Stefano Pirandello, Calogero Portolano, Carmelo Camilleri e Giuseppe Fragapane. Il figlio di Stefano Pirandello sposerà la figlia di Calogero Portolano, il nipote di Carmelo Camilleri sposerà la nipote di Giuseppe Fragapane. Posso garantire che il matrimonio tra mio padre e mia madre riuscí splendidamente, si amarono davvero.[11]

Va aggiunto che la vicinanza tra le famiglie coinvolge anche le nuove generazioni, se Camilleri può dire che Fausto, il pittore figlio di Luigi Pirandello, "mi onorava di una silenziosa amicizia";[12] una vicinanza regolata dal costume siciliano, basato sul rispetto del giovane nei confronti dell'anziano. È quanto si evince dall'aneddoto, poi altre volte narrato, che già ne *Il gioco della mosca* compare:

> Nel 1979, in occasione di un mio spettacolo che comprendeva *I giganti della montagna* e *La favola del figlio cambiato*, il critico teatrale del *Tempo*, Giorgio Prosperi, scrisse: "Camilleri non solo è un esperto pirandelliano, ma è di Porto Empedocle, lo sbocco al mare di Agrigento. Come dire che lui con Pirandello è di casa, gli dà del tu, e può permettersi libertà del resto autorizzate da lunghissimo studio e frequentazione". È vero che con Pirandello almeno i miei erano stati di casa ed è anche vero che lungamente l'ho studiato e "frequentato". Ma non mi sono mai preso nessuna libertà e non mi è mai passato per l'anticamera del cervello di dargli del tu. Mentre scrivo queste righe mi accorgo di avere quasi la stessa età che aveva lui quando venne a casa mia e io, bambino, andai ad aprirgli la porta: bene, ancora oggi, se a lui devo rivolgermi, gli do del "voscenza", che significa vostra eccellenza.[13]

'matrimoni di zolfo' che erano un ben misero baluardo" (Gianni Bonina, *Tutto Camilleri*. Palermo, Sellerio, 2012, p. 179).

[11] *Ibidem*, p. 144. Le considerazioni sui "cosiddetti matrimoni di zolfo" ritorneranno nel dialogo con Saverio Lodato (*La linea della palma*, p. 30, e in quello con Bonina, quando Camilleri, tra l'altro, afferma: "Come tutti i matrimoni combinati, alcuni riuscirono, altri no. Quello dei miei genitori fu un matrimonio felice". G. Bonina, *op. cit.*, p. 179).

[12] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, p. 93.

[13] *Ibidem*, pp. 94-95. L'episodio è narrato anche nella lunga intervista raccolta da Marcello Sorgi dove si legge: "C'è una critica di Giorgio Prosperi, che è stato un importante critico, che iniziava cosí: 'Andrea Camilleri è un regista che ha lunghissimamente studiato Pirandello'. E giú una serie di complimenti perfino esagerati; a un certo punto dice che Camilleri è l'unico in Italia che può dare del 'tu' a Pirandello. Io per ringraziarlo gli scrissi una lettera: 'Caro Prosperi, la ringrazio tanto di quello che ha scritto, però sappia che dovunque dovessi incontrare Pirandello gli darei del 'voscenza', che in siciliano significa Vostra Eccellenza'". Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo, Sellerio, 2000, p. 69.

Pirandello lo “scantusu” appartiene, dunque, all’ambiente familiare; allo stesso tempo, anche ne *Il gioco della mosca* è una presenza viva nel territorio, un compaesano di cui si parla, come si evince dal commento all’espressione “*Sunnu cosi di Pirinnellu*. Sono cose di Pirandello”:

> Che Pirandello, anche negli anni precedenti la televisione, fosse delle parti nostre lo sapevano tutti, contadini e pescatori; sapevano pure che era “omu di littra”, uomo di lettere, e lo dipingevano, senza averlo mai conosciuto di persona, di natura cervellotica e di tortuoso pensiero. Facevano insomma stingere sull’uomo Pirandello i non facili colori dei suoi personaggi.[14]

L’avere avuto una qualche familiarità e l’essere compaesani aggiunge ricchezza di valori umani, arricchisce la possibilità di comprendere la dimensione culturale di Pirandello, il valore della sua scelta linguistica nei confronti della parlata di Agrigento: non diminuisce —caso mai accresce— l’ammirazione nei confronti del drammaturgo. Lo dimostra la scelta del regista Camilleri di concludere la carriera teatrale con la messa in scena di due opere pirandelliane: circostanza piú volte sottolineata, a cominciare dalle interviste concesse a Sorgi:

> È una specie di lungo addio che io do al teatro. Perché la componente teatro è stata fondamentale per me. Sono almeno due gli spettacoli dopo i quali ho detto: ecco, mi sa che mi posso fermare. Uno è un Pirandello esaustivo, *I giganti della montagna* seguito da *La favola del figlio cambiato*; un grande spettacolo, 40 attori, all’aperto, una specie di summa delle mie idee, dei miei studi su Pirandello.[15]

e a Lodato:

> Nel 1978 era uscito il mio primo romanzo, *Il corso delle cose*, presso l’editore Lalli. Ebbe una gran bella accoglienza. Però passeranno diversi anni prima di dedicarmi alla scrittura, dopo un addio al teatro segnato da due spettacoli di Pirandello. Metto insieme *I giganti della montagna* e *La favola del figlio cambiato*, un unico grande spettacolo all’aperto, all’Accademia di danza, all’Aventino. E mando in scena Majakovskij: *Il trucco e l’anima*, tre poemi privi di scenografia.[16]

“Il mio Pirandello”

L’esperienza di regista teatrale sta alla base del testo che può essere considerato l’antecedente diretto della *Biografia del figlio cambiato*, quello pubblicato

[14] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, p. 100.
[15] *Ibidem*, p. 69.
[16] Saverio Lodato, *La linea della palma*. Milano, Rizzoli, 2002, p. 219.

sotto il titolo "A proposito di Pirandello", e che raccoglie le due lezioni tenute a Pisa, nel 1996 e intitolate "Il vero cuore del teatro è finto" e "*I giganti della montagna*: forse le cose devono restare incompiute e poi sono bellissime".[17] La prima lezione, infatti, si apre con una significativa autopresentazione:

> Credenziali: fra teatro, televisione e radio, mi trovo ad avere alle spalle trentanove regie di opere —non solo di commedie ma anche di riduzioni di novelle e romanzi— di Pirandello. Ho avuto anche l'incredibile fortuna e gioia di mettere in scena in prima assoluta un atto unico scritto da Pirandello nel 1899, intitolato *Perché?*, affidatomi gentilmente dagli eredi. E questo lo ritengo un buon premio.[18]

Tema che, con qualche modifica, tornerà ne *Il mio Pirandello*, nel capitolo intitolato, appunto, "Credenziali", in cui Camilleri ricapitola il lavoro svolto con le regie teatrali e radiofoniche dei testi pirandelliani; racconta dell'incontro con Pirandello in divisa di Accademico d'Italia quando andò a far visita alla nonna Carolina; sintetizza la storia delle attività commerciali e dei matrimoni legati allo zolfo nella Porto Empedocle degli anni tra fine Ottocento e inizi del Novecento; cita la recensione su *Il Tempo* in cui era scritto che dava del tu a Pirandello e la risposta inviata al recensore.

Ma Camilleri, tanto nella scrittura, quanto nel racconto orale, non è mai un ripetitore di storie già dette e riprodotte in *facsimile*: è piuttosto come un musicista che elabora un tema e lo riprende con variazioni capaci di innovare e restituire nuove dimensioni di senso. In questo caso l'aggiunta carica di ulteriori significati è la seguente: "Che dire altro? Che la casa dove sono nato e cresciuto dista cento metri dalla casa dove Pirandello, in vari periodi della sua vita, ha vissuto a lungo".[19]

Non è un dettaglio di poco conto, ma contiene in sé l'idea di una visione del mondo comune non solo ai due autori ma a tutti coloro che nella terra siciliana sono nati e condividono il *sentimento del luogo*. Si potrebbe dunque aggiungere che la *Biografia del figlio cambiato* può essere letta come un esercizio di indagine filologica attenta non solo ai dati testuali ma, piú ampiamente, al *macrotesto* costituito dal *luogo* in cui il biografo e il biografato sono nati, dalla sua fisionomia geografica, dalla storia tormentata che ha vissuto, dalla cultura e dalla tradizione letteraria che vi si è sviluppata. In quella tradizione Camilleri trova il germe dell'interesse per la lingua: un filo che lo lega a Pirandello e gli consente di meglio capirne la scrittura.

[17] A. Camilleri, *L'ombrello di Noè*. *Come si diventa scrittori a teatro*. A cura di R. Scarpa. Milano, Rizzoli, 2013.

[18] *Ibidem*, p. 69.

[19] A. Camilleri, "Il mio Pirandello", in *Pagine scelte di Luigi Pirandello*. Milano, Rizzoli, 2007, p. 9.

Letta in tale prospettiva, la *Biografia del figlio cambiato* non sarebbe solo il racconto della vita di uno scrittore ma anche la ricostruzione della storia culturale di una terra e degli autori che hanno contribuito ad elevarla a simbolo di piú generali vicende.

Sciascia e gli olivi saraceni

Tra questi autori, per certi versi il piú significativo nella storia culturale e letteraria siciliana del Novecento è Leonardo Sciascia, il cui nome ricorre una quindicina di volte nella *Biografia del figlio cambiato*; e non solo perché Sciascia ha studiato, nel corso della intera sua esistenza l'opera pirandelliana, cominciando con *Pirandello e il pirandellismo* (1953) e concludendo con *Alfabeto pirandelliano*, pubblicato nel 1989, due mesi prima della morte.

Ma, prima di arrivare a Sciascia, o forse proprio perché è giunto il momento di parlare di Sciascia, occorre dire che la *Biografia del figlio cambiato* si chiude, in modo apparentemente singolare, con un passo in cui il biografo si trasforma in autobiografo e, pur mettendole tra parentesi, dedica le parole conclusive non a Pirandello ma alla narrazione di un episodio della sua vita:

> (Proprio mentre scrivevo queste pagine, sono tornato al mio paese, Porto Empedocle, per qualche giorno. Mi venne voglia, dopo tanti anni, di vedere dall'alto la Scala dei Turchi, una collina di marna candida che digrada al mare. Ma era stato costruito un ristorante che ne impediva la vista. Il figlio del proprietario, gentilissimo, mi fece entrare, malgrado il locale fosse chiuso. E subito vidi un enorme olivo saraceno "dal tronco contorto, attorcigliato, di oscure crepe —Sciascia— come torturato, e par quasi di sentirne il gemito". Mi meravigliai che ne fosse sopravvissuto uno. Allora il giovane mi spiegò che l'olivo era stato trapiantato con cura dispendiosa e con l'aiuto di un botanico. Con orgoglio, mi disse che l'olivo aveva pigliato e m'indicò i nuovi rametti con le foglie verde-argento.
> "Chissà quanti anni avrà!" dissi.
> "Lo sappiamo" fece il giovane "il botanico l'ha carotato".
> Intendeva dire che dalle piú profonde viscere dell'albero era stato cavato un pochino di legno, quello che bastava per l'esame.
> "Allora, quanti anni ha?" domandai.
> "Mille e duecento" mi rispose il giovane).[20]

C'è da chiedersi come mai la biografia pirandelliana si chiuda con un aneddoto personale (che include la citazione del nome di Leonardo Sciascia). Una prima risposta possiamo ricavarla dalla recensione che Ferdinando Taviani scrisse per la pubblicazione della *Biografia del figlio cambiato*:

[20] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, pp. 265-266.

> Pirandello —si racconta— voleva chiudere il suo dramma non finito, *I giganti della montagna*, con l'immagine d'un olivo saraceno. Molti, da Aniante a Sciascia a Consolo, lo hanno sottolineato. Camilleri mette anche lui un olivo saraceno alla fine del suo racconto, in una parentesi che segue la conclusione. Ma il grande albero è trapiantato nel piazzale d'un odierno ristorante tappapaesaggio, a Porto Empedocle. Il degrado pare evidente, l'umiliazione pure, la differenza fra le scene, enorme. E invece no, perché nell'ultima riga i mille e duecento anni che sono l'età dichiarata dell'albero bastano a inghiottire nella loro voragine interpretazioni, giudizi, dubbi e tutto il resto.[21]

Detto che la parentesi non "segue la conclusione" ma è la vera e propria conclusione della biografia, si può affermare che la chiave di tutto è nel nome della pianta e negli anni che ha vissuto; nella storia che ha visto e della quale rappresenta la continuità.

Non stiamo parlando di questioni dendrologiche; anche perché sotto questo profilo non ci sarebbe molto da dire: l'olivo saraceno non è una specie botanica ma letteraria, come spiega Giuseppe Barbera, studioso di storia naturale e di colture arboree, il quale parla di "quegli olivi siciliani che Pirandello chiamava 'saraceni', per indicare una età lontana, con il tronco 'contorto, attorcigliato, di oscure crepe, come torturato'".[22]

In effetti, Barbera sta facendo una doppia citazione, perché spetta a Pirandello la definizione di "olivi saraceni", secondo la celeberrima notazione autobiografica che anche Camilleri riporta: "una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano".[23] Ma sono di Leonardo Sciascia le parole "contorto, attorcigliato, di oscure crepe, come torturato", e appartengono a un suo piú vasto ragionamento che importa qui ricordare. Lo scrittore di Racalmuto, infatti, sta spiegando l'aggettivo "saraceno", che non indica soltanto la lontananza nel tempo ma dice di una dominazione araba in Sicilia che ha lasciato tracce profonde e di grande significato culturale:

> Gli arabi, speculativi e sagaci anche in fatto di idrica, avevano creato una Sicilia di orti e giardini, una Sicilia ortofrutticola. Quale, praticamente, è rimasta per tanti secoli e fino a noi: sia quantitativamente, nell'estensione del coltivato e nel volume della produzione, sia qualitativamente, nel modo di coltivare e nel tipo del prodotto. Se ne può trovare riscontro nel fatto che in molti paesi siciliani la località che quasi interamente soddisfaceva la richie-

[21] Ferdinando Taviani, "Il dolore guardato in tralice", *L'indice* [on line], marzo 2001. <www-static.cc.univaq.it/culturatea/materiali/Taviani/camilleri.php>. [Consultazione: 28 de marzo, 2019.]

[22] Giuseppe Barbera, *Abbracciare gli alberi*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 49.

[23] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, p. 19.

sta di frutta e verdura, il fabbisogno degli abitanti, è denominata "saraceno": indubbiamente perché i saraceni vi si erano insediati, avevano cercato l'acqua e dato inizio a un tipo di agricoltura prima ignoto.[24]

Per quanto specificatamente riguarda gli "olivi saraceni", nell'*Alfabeto pirandelliano*, alla voce "Olivo", Sciascia offre una spiegazione nella quale ricorrono le parole citate da Barbera e riprese anche da Camilleri nella chiusa della *Biografia del figlio cambiato*:

I dizionari della lingua italiana non annoverano l'olivo saraceno, e nemmeno quelli che ne riferiscono le particolari e regionali denominazioni (e dispiace non trovarlo nel grande dizionario del siciliano Salvatore Battaglia). Eppure l'olivo saraceno ha, per cosí dire, tutte le carte in regola: lo si trova in Pirandello, in Quasimodo e in tanti altri scrittori siciliani, oltre che in descrizioni e classificazioni botaniche. È quell'olivo dal tronco contorto, attorcigliato, di oscure crepe; come torturato, e par quasi di sentirne il gemito. Annoso, antico: e si crede siano stati appunto i saraceni a piantarlo, ad affoltirne la valle tra l'Agrigento di oggi e il mare.[25]

Certo se n'è *affoltita* la pagina degli scrittori siciliani, da Pirandello agli altri già richiamati nei passi riportati, fino al Santo Piazzese de *I delitti di via Medina-Sidonia* (1996) e *La doppia vita di M. Laurent* (1998). Camilleri —di volta in volta chiamandoli ulivi, olivi, aulivi— li inserisce in molti romanzi: *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, *Il cane di terracotta*, *La voce del violino*, *Gli arancini di Montalbano*, *La gita a Tindari*, *Il re di Girgenti*, *L'odore della notte*, *Maruzza Musumeci*, *Il casellante*, *Il gioco degli specchi*.

Ma è *La gita a Tindari* che soprattutto deve richiamare la nostra attenzione, come già ha attirato quella di Nino Borsellino che introduce il Meridiano dedicato alle *Storie di Montalbano*. *La gita a Tindari* è il primo romanzo in cui il commissario Montalbano sceglie il riparo di un ulivo saraceno per le sue meditazioni investigative:

C'era, proprio a mezza strata tra i due paísi, un viottolo di campagna, ammucciato darrè a un cartellone pubblicitario, che portava a una casuzza rustica sdirrupata, allato aveva un enorme ulivo saraceno che la sua para di centinara d'anni sicuramente li teneva. Pareva un àrbolo finto, di teatro, nisciúto dalla fantasia di un Gustavo Doré, una possibile illustrazione per l'*Inferno* dantesco. I rami piú bassi strisciavano e si contorcevano terra terra, rami che, per quanto tentassero, non ce la facevano a isarsi verso il cielo e che a

[24] Leonardo Sciascia, "Le acque della Sicilia", in *Cruciverba* [1983], *Opere 1971-1983*. Milano, Bompiani, 1989, p. 1228.

[25] L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, 1989, in *Opere 1984-1989*. Milano, Bompiani, 1991, p. 489. Sempre in Sciascia, la denominazione "olivo saraceno" ricorre ancora in *Pirandello e il pirandellismo* (1953), p. 1037; in *Pirandello e la Sicilia*, (1961), p. 1084, e nel capitolo della stessa opera intitolato, appunto, "L'olivo saraceno", pp. 1140-1143.

> un certo punto del loro avanzare se la ripinsavano e decidevano di tornare narrè verso il tronco facendo una specie di curva a gomito o, in certi casi, un vero e proprio nodo. Poco doppo però cangiavano idea e tornavano indietro, come scantati dalla vista del tronco potente, ma spirtusato, abbrusciato, arrugato dagli anni. E, nel tornare narrè, i rami seguivano una direzione diversa dalla precedente. Erano in tutto simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda di colpo metamorfosizzati in rami d'ulivo.[26]

Stando sdraiato sotto un ulivo saraceno, guardando il contorcimento dei rami, in quell'intrico il commissario vede una possibile soluzione dell'inchiesta alla quale lavora; e ricorda Pirandello, cui Camilleri implicitamente attribuisce una sorta di primogenitura nell'*uso* artistico di quel particolare tipo di albero:

> Taliato da sotto, da questa nuova prospettiva, l'ulivo gli parse piú grande e piú intricato. Vide la complessità di ramature che non aveva prima potuto vedere standoci dintra. Gli vennero a mente alcune parole. "C'è un olivo saraceno, grande... con cui ho risolto tutto" Chi le aveva dette? E che aveva risolto l'albero? Poi la memoria gli si mise a foco. Quelle parole le aveva dette Pirandello al figlio, poche ore prima di morire. E si riferivano ai *Giganti della montagna*, l'opera rimasta incompiuta.[27]

Forse non sarà un caso se il romanzo *La gita a Tindari* e la *Biografia del figlio cambiato* escono entrambi nello stesso anno 2000. Ed è utile cogliere l'esplicito riferimento a Pirandello che aiuta a inquadrare meglio non solo questo, ma molti dei romanzi di cui è protagonista il commissario Montalbano nei quali sono evidenti alcuni dei temi che Borsellino sottolinea nella *Biografia del figlio cambiato*: quello dello *scambio*, ad esempio o il tema filiale, quello della "paternità putativa" che sta alla base de *La favola del figlio cambiato* incentrata sul racconto tradizionale del bambino sottratto da *li donni* e sostituito con un altro.

Nella lezione dedicata a *I giganti della montagna*, Camilleri illustra il significato della *favola*, anche con riferimento alla propria esperienza di bambino che, tuttavia, da quei racconti non ha ricavato traumi:

> *La favola del figlio cambiato* è una minaccia. Per esempio una minaccia che i miei genitori facevano a me. Appartiene a una tradizione orale delle nostre zone. Io sono compaesano di Pirandello, e spesso ho sentito dire e anche a me è stato detto:
> "Ti cangiaro li donni!"
> "Maria! Quanto sei vastaso."
> Maria, quanto sei maleducato, non sei figlio di persone per bene, "Ti cangiaro li donni". Li donni, le donne, sono delle fate cattive che di notte scendono per i camini e si deliziano ad "accrocchiare" i capelli ai bambini —quando

[26] A. Camilleri, *La gita a Tindari*. Palermo, Sellerio, 2000, p. 97.
[27] *Ibidem*, p. 204.

> avevo quindici, sedici anni mi è capitato di vederli i capelli "accrocchiati"— oppure fanno venire di colpo gli occhi storti.[28]

La matassa della storia

Giustamente Borsellino dal tema dello scambio parte per arrivare al problema dell'identità. "Anzitutto quello dell'identità storica siciliana":[29] il nodo dei nodi che i siciliani cercano di sciogliere riflettendo sulla storia della loro terra; e che le vicende successive all'Unità hanno aggrovigliato, anziché contribuire a risolvere.

Gli scrittori di quell'isola, da Verga a Pirandello, da Tomasi di Lampedusa ad Andrea Camilleri, per poi proseguire fino ai piú giovani (al Giuseppe Rizzo di *Piccola guerra lampo per radere al suolo la Sicilia* del 2013, ad esempio) su questo problema si sono interrogati in modi diversi, scrivendo romanzi o costruendo architetture di pensieri quali quelle di Leonardo Sciascia che dell'idea di *sicilitudine* ha fatto un canone capace di ispirare la sua scrittura e il suo impegno civile. Ma ci sono autori che quel canone in un certo senso hanno messo in discussione, come fa Gesualdo Bufalino in uno degli scritti compresi nella raccolta *La luce e il lutto*, significativamente intitolato *L'isola plurale*, in cui parla dell'identità —di quello che chiama *un eccesso di identità*— come di un elemento che genera sofferenza; per poi affermare: "non so se sia un bene o sia un male".[30]

Citato questo passo e quello seguente, in cui Bufalino osserva che i siciliani avvertono "la sofferenza di non sapere distribuire fra mille curve e intrecci di sangue il filo del proprio destino", Borsellino commenta:

> La matassa della storia siciliana è fin troppo aggrovigliata per poter essere annodata in forza di plebisciti, leggi, decreti a quella della storia nazionale. Per questo lo stato repubblicano vi ha provveduto concedendo all'isola uno statuto autonomo regionale che forse non ha giovato alla sua governabilità.[31]

Questa *matassa* sta di fronte anche alla fantasia di Andrea Camilleri, che riesce però ad affrontarla nei modi che gli sono propri, costruendo contesti narrativi assai poco ideologici e assertivi e piuttosto caratterizzati da uno sguardo che si volge sorridente pur verso questioni e problemi di greve consistenza.

Al confronto con la storia, comunque, Camilleri non intende sottrarsi, né (ovviamente) nei romanzi *storici e civili*, né in quelli della serie polizie-

[28] A. Camilleri, *L'ombrello di Noè*, p. 96.

[29] Nino Borsellino, "Camilleri gran tragediatore", in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, A cura e con un saggio di M. Novelli. Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002, p. XIX.

[30] Gesualdo Bufalino, "L'isola plurale", in *La luce e il lutto*, in *Opere*, 1 [1981-1988]. A cura di Maria Corti e Francesca Caputo. Milano, Bompiani, 2006, p. 1140.

[31] N. Borsellino, *op. cit.*, p. XX.

sca, come neppure nella trilogia fantastica che ai regni alti dell'immaginazione accede dopo essere passata nei territori —duri, quando non terribili— della storia. Certo: è uno *storico* che segue il particolare metodo del *tragediatore*, per sua natura portato a dissimulare, a negare quello che sta facendo: "non ho testa e stomaco di certi storici"[32] scrive ne *La strage dimenticata*, per poi ribadire nell'"Appendice" al volume: "Ho spiegato che non ho testa di storico, e me ne rendo conto giunto alla fine, quando m'accorgo che non ho consultato che pochi libri di storia e non ho messo piede in un archivio a cercare carte e documenti".[33]

Nino Borsellino, parlando de *Il re di Girgenti*, sembra che gli faccia il controcanto, che si diverta a smentirlo, punto per punto: "Andrea Camilleri ha tutte le doti dello storico; esplora gli archivi, legge sopra e sotto le righe, raccoglie, come Manzoni, pareri giudizi ricostruzioni dell'evento e ne trae personali conclusioni".[34]

Cosí Camilleri si conduce anche nella *Biografia del figlio cambiato*, opera che sembra sottrarsi a una immediata definizione, tanto che Gianni Bonina prova a chiedere aiuto allo stesso autore: "Lei parla di racconto ma *Biografia del figlio cambiato* è piuttosto un vero saggio: non fosse altro perché si vede che ragiona moltissimo su lettere, biografie, libri e documenti", e l'autore risponde con una domanda, solo apparentemente bonaria e conciliante: "Lo vogliamo chiamare racconto-saggio?"[35]

In realtà ci sta dicendo che questa sua opera —come del resto molte fra le altre che ha composto e che solo per comodità espositiva raggruppiamo secondo una definizione di genere— sfugge a una classificazione univoca perché contiene informazioni sulla vita di Luigi Pirandello, spiegazioni sulla sua personalità, interpretazioni dell'opera narrativa e drammaturgica; ma contiene anche un ragionamento sull'autore della biografia, sulla sua famiglia, sulle famiglie che nel paese d'origine svolgevano l'attività commerciale legata allo zolfo, sui costumi che caratterizzavano la piccola società da loro formata e inserita nella piú ampia società siciliana. La quale, a sua volta, per essere capita —perché possiamo capire gli autori e le opere che ha prodotto— deve essere osservata avendo come riferimento i parametri della geografia e della storia che Carlo Dionisotti suggeriva di adottare; e poi il clima che segna la Sicilia, il vento che contorce le piante, la *salitudine* che Bufalino ipotizzava fosse meglio tenere presente:

> Non ci sarebbe da aggiungere altro, salvo, forse, una considerazione, la quale è solo metà paradosso: che si possa, persino si debba, a proposito della

[32] A. Camilleri, *La strage dimenticata*. Palermo, Sellerio, 1997, p. 44.
[33] *Ibidem*, p. 69.
[34] N. Borsellino, *op. cit.*, p. XXXIX.
[35] G. Bonina, *Tutto Camilleri*, p. 180.

> Sicilia, parlare sí, come appropriatamente ha fatto Leonardo Sciascia, di "sicilitudine", aura e soprasenso caratteriale di cui tutti partecipiamo, noi nati sotto il cielo dell'isola: ma che valga la pena di aggiungervi e sovrapporvi un altro e complementare concetto: la "salitudine", nel senso d'un comune nostro sentire, che consiste in una mistura di sofistici e agri umori, tutta una prurigine della carne e dell'ingegno. È questa che ci rende diversi dagli altri: come il pane col lievito è diverso dal pane azzimo; come la nostra pizza sensuosa dal manzoniano panettone lombardo. Né io pretendo, Dio liberi, di concedere troppo spago ai suppositi della geografia culturale, ma non mi spiacerebbe, confesso, credere che, poniamo, certi personaggi di Pirandello o Brancati respirino, ciascuno col suo variato rovello, in un'aria sferzata da un di piú di salsedine. E che qualche barocco di mimiche e sentimenti nostri, qualche iperbole strana del cuore, non abbia in noi altra origine se non dall'amarezza del mare.[36]

E poiché conclusivamente —e con grande ammirazione— Bufalino è stato evocato, forse non sarà inappropriato citare qui un suo pensiero: in certa misura per contraddirlo; o almeno per completarlo. Ha scritto Gesualdo Bufalino che "Il traduttore è con evidenza l'unico autentico lettore di un testo. Certo piú d'ogni critico, forse piú dello stesso autore".[37]

Vorrei aggiungere che quello sforzo di *autentica lettura*, che Bufalino riconosce al traduttore altro non è che lo studio filologico e critico necessario tanto per chi traduce quanto per chi, da qualsivoglia motivazione sia spinto, intenda accedere all'universo di significati racchiusi in un testo.

Possiamo comprenderlo riflettendo sulla *Biografia del figlio cambiato* che col millenario *olivo saraceno* di Andrea Camilleri si conclude, mentre nelle sue prime pagine aveva richiamato l'analoga pianta menzionata da Luigi Pirandello. Il biografo e il biografato, nati a poche centinaia di metri l'uno dall'altro, sono portatori di mondi interiori diversi, eppure entrambi riconducibili all'intrico dei rami di uno stesso albero eletto quale simbolo di storie collettive e personali. Si tratta, dunque, di un sottile gioco intertestuale che Camilleri ha creato, mettendo a confronto nello stesso testo due voci che raccontano vicende personali *complicate* in senso etimologico: ovvero piegate, avvolte insieme, tanto che l'una non può essere pienamente intesa senza la comprensione dell'altra.

[36] G. Bufalino, *Saline di Sicilia*, in *Opere*, 2, *(1989-1996)*. A cura di F. Caputo. Milano, Bompiani, 2007, p. 1142.

[37] G. Bufalino, *Il malpensante*, in *Opere*, 1, *(1981-1988)*. A cura di M. Corti e F. Caputo. Milano, Bompiani, 2006, p. 1085.

Pirandello e Camilleri. *Biografia del figlio cambiato*: tra intertestualità e traduzione[1]

Introduzione

Il presente contributo affronta uno dei principali aspetti di *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri (Rizzoli, 2000), ossia l'intertestualità. L'opera ha le sembianze di un *puzzle*, in quanto l'autore ricostruisce la vita privata e professionale di un altro grande scrittore siciliano, Luigi Pirandello, inserendo nella narrazione numerose citazioni e annotazioni.

L'analisi si sviluppa in un'ottica speculare e si concentra non solo sull'originale ma anche sulla sua traduzione in spagnolo.[2] In primo luogo si prende in considerazione l'intertestualità in quanto elemento caratteristico del testo e si propone una classificazione delle diverse tipologie e del ruolo dei vari indicatori intertestuali, tra i quali particolarmente significativa è la componente dialettale. In secondo luogo, poiché la traduzione è forse l'esempio piú estremo d'intertestualità, si esamina la versione in spagnolo proposta da Francisco de Julio Carrobles (Madrid, Gadir, 2006). Ogni traduzione, del resto, può essere considerata un'unica grande citazione di un ipotesto ad opera di un ipertesto, il cui legame è reso esplicito mediante informazioni paratestuali come il nome del traduttore, eventuali annotazioni o addirittura dalla presenza di entrambi i testi nel caso di edizioni bilingui. In tale prospettiva si presterà particolare attenzione agli "ostacoli" insiti nel trasferimento e nella ricomposizione di un testo cosí complesso. La traduzione dell'intertestualità in quest'opera, infatti, obbliga il traduttore a dover considerare una serie di problematiche linguistiche **e può render**e arduo individuare le strategie traduttive piú adeguate.

Le domande di ricerca attraverso cui si sviluppa la riflessione sono le seguenti: quanti e quali sono gli elementi intertestuali nel testo e che ruolo svolgono? Francisco de Julio Carrobles tiene conto delle traduzioni precedenti o ritraduce le citazioni presenti nell'originale? Che significato assumono nel testo di partenza il dialetto e altri elementi culturalmente marcati come i proverbi? In che modo tali elementi vengono trasferiti nel testo di arrivo?

A queste e altre domande si intende dare una risposta nelle pagine che seguono. In particolare, per rispondere alle prime si procede, nel primo para-

[1] Questo articolo è un lavoro collettivo scritto da Giovanni Caprara (Universidad de Málaga), Simona Cocco (Università di Cagliari), Viviana Rosaria Cinquemani (Universidad de Murcia), Carmen Mata Pastor (Universidad de Málaga), Angelo Nestore (Universidad de Málaga) y Annacristina Panarello (Universitat Autònoma de Barcelona).

[2] In appendice si indagano, invece, le possibili ragioni della mancata traduzione di questo testo in inglese, malgrado in questa lingua siano state tradotte moltissime altre opere di Camilleri.

grafo, a una classificazione degli elementi intertestuali; per rispondere alla seconda e alla terza domanda si analizzano, nel secondo paragrafo, la traduzione del dialetto e, infine, nel terzo le strategie di traduzione dei proverbi.

Classificazione degli elementi intertestuali[3]

Le origini del concetto di intertestualità sono spesso individuate nell'opera del filologo russo Bakhtin il quale, come è noto, riflette sul carattere dialogico del discorso e sostiene la teoria secondo la quale ogni emissario è stato in precedenza anche destinatario di un testo e quest'ultimo è il risultato di testi uditi da altri destinatari che allo stesso tempo sono stati anch'essi emissari. Grazie a questa alternanza di testi/discorsi la voce dell'emittente assume le sembianze di una pluralità di voci sovrapposte che coesistono e stabiliscono un dialogo tra di esse. Questa teoria del discorso dialogico fu oggetto di riflessione da parte di diversi pensatori. Tra questi spicca Julia Kristeva che nel 1969 ha coniato il termine "intertestualità".

Come sottolinea Bernardelli, nel tempo il termine ha acquisito diversi significati:

> la creatura di Julia Kristeva, l'*intertestualità*, continuò a vivere nominalmente, ma assumendo diverse definizioni e sfumature. Infatti chi prese il testimone del termine *intertestualità* in seguito non si fece scrupolo di darne una ridefinizione a partire sempre da un generico nucleo di senso di base, vale a dire che *ogni testo è fatto di altri testi*.[4]

Il termine presenta, infatti, connotazioni diverse quando impiegato, tra gli altri, da Barthes, Riffaterre o Eco. Genette,[5] per esempio, sistematizza il concetto attraverso un'operazione tassonomica che distingue all'interno di una macrocategoria, che denomina *transtestualità*, quattro tipologie differenti di rapporti testuali, la prima delle quali è proprio l'*intertestualità*, ossia la presenza di un testo in un altro, in maniera diretta, attraverso la citazione, o indiretta, attraverso l'allusione o il plagio. Le altre sono la *paratestualità*, ossia la relazione del testo con gli elementi che lo accompagnano come titolo, sottotitolo, epigrafi, note; *architestualità*, ossia l'ascrizione di un'opera a un genere letterario; *ipertestualità*, ossia ogni relazione che unisce un testo (*ipertesto*) a un testo precedente (*ipotesto*) e la *metatestualità*, ossia la relazione del testo con la critica, come i commenti e le opere sulle opere.

[3] Della redazione di questa parte si è occupata Simona Cocco.

[4] Andrea Bernardelli, ed., *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*. Perugia. Morlacchi, 2010, p. 15.

[5] Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. Raffaella Novità. Torino, Einaudi, 1997 [1982]

Per certi versi *Biografia del figlio cambiato*, in cui molto si parla delle opere di Pirandello, potrebbe essere analizzata in termini di *metatestualità*. Ma Camilleri, nella "Nota" che chiude il volume, precisa che il suo libro non è destinato, come in genere lo sono le opere metatestuali, "agli accademici, agli storici, agli studiosi di Pirandello ché queste cose sono loro risapute" ma a un "lettore piú che comune" al quale, piú che *delle* opere di Pirandello parla *con* esse. E lo fa grazie all'uso sia di citazioni letterarie sia di elementi tratti da lettere e scritti privati, che si intrecciano alla voce del narratore in una sorta di duetto. Tale duetto diventa polifonico quando si inseriscono ulteriori voci, come quelle di scrittori quali Sciascia e Capuana; di critici quali Gaspare Giudice; dei familiari, nonché le citazioni di elementi della cultura popolare siciliana.

L'intertestualità, lungi dall'essere episodica, appare fondamentale in quest'opera e contribuisce in maniera significativa alla costruzione di un testo che si sviluppa in maniera polifonica, grazie alla maestria con la quale la voce del narratore si intreccia con quella di altri, in particolare di Pirandello. Tale maestria fa sí che quest'ultimo da oggetto della narrazione si converta in soggetto di cui si sente chiara la voce o meglio le voci, proprio come nell'episodio della vita del drammaturgo rievocato nel paragrafo dal significativo titolo di *Il grande puzzle*:[6]

TO (221)	TT (232)
Dice Frateili "Appena finito di scrivere i *Sei personaggi in cerca di autore* Pirandello venne a leggere il lavoro a casa mia. C'era il figlio Stefano, Silvio d'Amico […] fummo presi e sconvolti non solo dalla commedia ma anche dalla passione che Pirandello metteva nel recitarla… Quella era una recitazione nella quale egli sosteneva la parte di tutti i suoi personaggi e viveva intensamente quasi dolorosamente, tutte le loro passioni, amore e odio, gioia e dolore, estasi e ironia… la sua voce a udirla da un'altra stanza, pareva non di una, ma di dieci persone… Alla fine… discutevamo come energumeni intorno a Pirandello".	Dice Frateili: «Nada más terminar de escribir los *Seis personajes en busca de autor* Pirandello vino a mi casa a leer su obra. Estaba su hijo Stefano, Silvio D'Amico […] Nos sentimos atrapados y turbados no solo por la obra, sino también por la pasión que Pirandello ponía al declamarla… Era una lectura en la que él desempeñaba el papel de todos los personajes y vivía intensamente, casi dolorosamente, todas sus pasiones, amor y odio, alegría y dolor, éxtasis e ironía… al oír su voz desde otra habitación, parecía no la de una sino la de diez personas… Al final discutimos como energúmenos alrededor de Pirandello".

Per rispondere alla prima domanda di ricerca e quindi valutare numero e funzione dei riferimenti intertestuali si è proceduto allo spoglio dell'originale al fine di identificare le citazioni e, qualora non fosse presente la fonte, risalire ad essa.

Il primo elemento emerso dall'analisi è lo *status* peculiare riconosciuto nel testo alle citazioni pirandelliane, che vengono segnalate in maniera semplice ma efficace grazie al corsivo che le rende immediatamente riconoscibili al lettore, mentre le citazioni da altre fonti vengono riportate tra virgolette e in tondo. Abbia-

[6] Si tratta in questo caso di una citazione dello scrittore Arnaldo Frateili.

mo perciò deciso di concentrarci sulle citazioni pirandelliane che sono 159, delle quali 81 sono tratte da opere letterarie mentre le altre 78 da lettere e scritti privati.

Genette distingue due tipologie principali di citazione, quella evidente e quella nascosta, che a sua volta si differenzia in allusione indiretta e in plagio, quando la citazione è occultata dall'autore con precise finalità illecite.

In apparenza, le citazioni dirette rientrerebbero tra quelle meno rischiose per i traduttori, per i quali l'insidia principale è proprio quella di non riconoscere i riferimenti intertestuali, privando il testo d'arrivo di importanti elementi di significato. Nel caso in esame, l'uso del corsivo nell'originale ha sicuramente agevolato il lavoro di Carrobles che lo mantiene nella sua versione, con alcune eccezioni in tondo. Si ritiene plausibile che queste si debbano a una svista ma, data la funzione del corsivo nel testo, tale errore potrebbe impedire al lettore spagnolo di cogliere la natura intertestuale del brano. La riconoscibilità delle citazioni pirandelliane garantita dal corsivo non ha comunque messo il traduttore al riparo da ulteriori perdite o scelte difficilmente condivisibili.

Tra le citazioni dirette è stato possibile distinguere quattro tipologie. La prima è rappresentata da brani esplicitamente indicati come citazioni e di cui si precisa la fonte; la seconda da brani perfettamente integrati nella narrazione e che non vengono né introdotti né seguiti da un esplicito riferimento alla loro natura di testo altro. La terza tipologia è costituita dall'uso di singole parole o frasi brevissime. Infine, nell'ultima tipologia rientrano versi o intere poesie.

Come si è detto, la prima tipologia di citazioni viene preceduta o seguita da chiari riferimenti testuali alla sua natura di testo altro. Come nell'esempio che segue, in cui è presente un inequivocabile riferimento alla fonte che sottolineiamo in grassetto:

TO (199)	TT (208)
All'angoscia di Luigi per la sorte del figlio si aggiungeranno le aggressioni fisiche di Antonietta, il suo rivolere a tutti i costi il figlio. **Dalla novella** *Berecche e la guerra*: *Non può sentirsi dir nulla la madre disperata; grida fino a stracciarsi la gola, levando le braccia e scotendo le mani… Non vede nulla; non ode nulla; di tratto in tratto s'avventa contro l'uscio dello studio; lo forza a furia di manate, di spallate, di ginocchiate, e si scaglia contro il marito, gli si para davanti con le dita artigliate su la faccia, come volesse sbranarlo e gli urla feroce: "Voglio mio figlio! Assassini! Voglio mio figlio! Voglio mio figlio! Assassini!"*. Come è logico e prevedibile, a poco a poco le visite dei figli si diraderanno.	A la angustia de Luigi por la suerte del hijo se añadían las agresiones físicas de Antonietta, su exigencia de querer a toda costa tener su hijo a su lado. **Del cuento** *Berecche y la guerra*: *No quiere oír nada de lo que le dice la madre desesperada: grita, grita hasta desgarrarse la garganta, alzando los brazos y sacudiendo las manos… No ve nada, no oye nada; de vez en cuando se lanza contra la puerta del estudio, la fuerza a manotazo limpio, a empellones, a rodillazo, y arremete contra el marido, se planta delante de él con los dedos como garras sobre el rostro, como si quisiera despedazarle y le grita feroz: ¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo! ¡Asesinos! ¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo!* Como es lógico y previsible, las visitas de los hijos se van espaciando poco a poco.

O l'ancora piú esplicito riferimento alla natura di citazione del testo nell'esempio che segue:

TO (201)	TT (210)
Delle accuse di tradimento che gli venivano quotidianamente rivolte dalla moglie? *Appena solo, gli pareva di scoprire in sé, vivo veramente a ogni passo… a ogni gesto, quell'altro* lui *che viveva nella morbosa immaginazione della Frezzi, quel tristo fantasma odiato, che lo schermiva dicendogli: "Ecco, tu ora vai dove ti piace, tu ora guardi di qua e di là, anche le donne; tu ora sorridi, tu ora ti muovi, e credi di fare innocentemente? Non sai che tutto questo è male, è male, è male? Se ella lo sapesse! Se ella ti vedesse! Tu che hai sempre negato, tu che le hai detto sempre di non aver piacere d'andare in alcun luogo, ad alcun ritrovo, di non guardare le donne, di non sorridere… Ma, tanto, sai? anche a non farlo, ella crederà sempre che tu l'abbia fatto; e dunque fallo, fallo pure, che è lo stesso!* **Con questa citazione**, tratta da *Giustino Roncella nato Boggiòlo*, Gerorge Piroué avanza […]	De las acusaciones de traición que le dirigía cotidianamente la mujer? *Nada más quedarse solo, le parecía descubrir en su interior, verdaderamente vivo en cada paso, en cada gesto, a aquel otro él que vivía en la morbosa imaginación de la Frezzi, aquel triste fantasma odiado que le escarnecía por dentro: "Ya está, ahora puedes ir donde te plazca, mirar hacia todos los lados, incluso a las mujeres: ahora sonríes, te mueves, y ¿qué te crees? ¿que lo haces inocentemente? ¿No sabes que todo esto está mal, mal, mal? ¡Si ella lo supiera! ¡Si ella pudiera verte! Tú que siempre lo has negado, tú que siempre le has dicho que no deseabas ir a ningun lugar, a ninguna cita, ni mirar a ninguna otra mujer, ni sonreír… Pero, total, como bien sabes, ella creerá siempre que lo has hecho, ¡así que hazlo, hazlo, puesto que da lo mismo!* **Con esta cita**, extraída de Giustino Rocella nacido Boggiòlo, Gerorge Piroué avanza […]

In altri casi, anche se il testo non viene presentato come tale, la sua natura di citazione è chiarita, non solo dal corsivo, ma dal ricorso ad espedienti tipici dei testi teatrali, quali l'indicazione in maiuscolo del personaggio che pronuncia la battuta o le direttive per gli attori indicate tra parentesi:

TO (88)	TT (91-92)
Appena don Stefano torna a casa, donna Caterina gli mostra la lettera e incita il marito a dare all'ex fidanzata ogni aiuto possibile. *LIVIA … arrivò un giorno una lettera. (Si ferma)* *GUGLIEMO che lettera?* *LIVIA una lettera: la leggiamo insieme (egli non aveva segreti per me); non riconobbe in prima la scrittura; io stessa gli feci notare: Non vedi? È di tua cugina.* *GUGLIEMO quella Orgera?* *LIVIA che era stata sua fidanzata: si erano lasciati per un puntiglio.* *[…]*	Apenas don Stefano regresa a casa, doña Caterina le muestra la carta e incita al marido a prestar a la ex prometida toda la ayuda posible. *LIVIA: …un día llegó una carta. (Se detiene)* *GUGLIELMO: ¿Qué carta?* *LIVIA: Una carta: la leímos juntos (él no tenía secretos para mí); al principio no reconoció la letra, yo mismo se lo hice notar: ¿Es que no lo ves? Es de tu prima.* *GUGLIELMO: ¿Aquella Orgera?* *LIVIA: Que había sido su prometida. Se habían dejado por una tontería.* *[…]*

Le battute in corsivo sono tratte dalla commedia *La ragione degli altri*, la prima di quelle riconosciute e che ebbe una lunga gestazione, in origine una novella pubblicata col titolo *Il nido*, poi la commedia vera e propria ritoccata per vent'anni e chiamata di volta in volta *Il nibbio*, *Se non cosí…*, *Se non cosí* e infine *La ragione degli altri*.	**Los diálogos en cursiva han sido extraídos de la comedia** *La razón de los demás*, la primera de las que gozaron de reconocimiento y que tuvo una larga gestación; en sus orígenes un cuento publicado con el título *El nido*, luego la comedia propiamente dicha retocada durante veinte años y llamadas unas veces *El milano, Si no así…*y por último *La razón de los demás*.

Nella seconda tipologia di citazioni, un brano abbastanza lungo viene introdotto nella narrazione senza che venga esplicitata, se non attraverso il solito uso del corsivo, la sua natura di testo altro. cosí viene descritto il traumatico trasferimento a Palermo di Pirandello bambino:

TO (75)	TT (77-78)
Per Luigino, che ha tredici anni, il trasferimento è traumatico. *Si rivedeva ragazzetto trascinato per mano dalla madre su e su per tutti i vicoli a sdrucciolo, acciottolati come letti di torrenti e tutti in ombra, oppresso dai muri delle case sempre a ridosso, con quel po' di cielo che si poteva vedere nello stretto di essi, a storcere il collo, che poi nemmeno si riusciva a vederlo…* Dai vicoli a sdrucciolo di Girgenti, alla Palermo come appare a **Donna Mimma, uno dei suoi personaggi**. È una piazza? Che grandezza!... Fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche straforate da lumi accecata da tanto *rimescolío sotto, di sbarbagli, e sopra da tanti strisci luminosi, file, collane di lampade per vie lunghe diritte senza fine, tra il tramestío di gente che le balza, di qua di là, improvvisa, nemica, e il fracasso che da ogni parte la investe, assordante, di vetture che scappano precipitose…* Luigino però ha trovato la sua oasi nel giardino […]	Para Luigino, que tiene trece años, el traslado resulta traumático. *Se volvía a ver de niño arrastrado de la mano por la madre subiendo y subiendo por aquellos callejones en cuesta, adoquinados como torrenteras y todos en sombra, oprimidos por los muros de las casas siempre al socaire, con aquel trocito de cielo que sólo arqueando el cuello se alcanzaba a divisar desde su angostura, y a veces ni aun así se conseguía verlo…* Desde los callejones en cuesta de Agrigento a la Palermo tal y como se le aparece a **Doña Mimma, uno de sus personajes:** *¿Es una plaza? ¡Qué grande!… Entre todos aquellos edificios, pesadillas de sombras gigantescas perforadas de luces, deslumbrada por abajo por aquella turbadora barahúnda, y por arriba por tantos regueros luminosos, hileras, aureolaas de faroles a lo largo de las calles rectas e interminables, entre el ajetreo de gente que se abalanza por ellas de un lado para otro, rauda, hostil y el estrépito que por todas parte la embiste, ensordecedor, de coches que corren presurosos…* Luigino, sin embargo, ha encontrado su oasis en el jardín […]

Il fatto che nella seconda citazione, in cui si descrive Palermo, si faccia riferimento esplicito alla novella *Donna Mimma* potrebbe indurre a pensare che anche il brano precedente, in cui si descrive il trasferimento di Luigino, sia tratto dalla stessa opera mentre in realtà è tratto da *Il vitalizi*o.

La terza tipologia di citazione riguarda singole parole o brevissime frasi che senza l'espediente del corsivo difficilmente potrebbero essere riconosciute come citazioni dirette e potrebbero scivolare nell'area delle citazioni nascoste o allusioni indirette.

Di fatto è quanto accade nell'esempio seguente:

TO (83)	TT (86)
Aggiunge altri medicinali e se ne va testiando. Intanto Luigino *si dissugava crescendo solo negli occhi*. Ma donna Caterina, a questo punto, decide di non darsi per vinta.	Añade otros medicamentos a los ya prescritos y se va cabeceando. Mientras tanto Luigino *se iba consumiendo, solo le crecían los ojos*. Pero doña Caterina, al llegar a este punto, decide no darse por vencida.

Il paragrafo si intitola *La malattia mortale* e vi si narra la reazione emotiva del piccolo Luigi alla scoperta della vera natura della sua attrazione per Giovanna, la figlia della padrona di casa. Reazione talmente forte da gettarlo in un profondo stato di malessere, una mortale e misteriosa malattia che nessun medico è in grado di riconoscere. L'espressione in corsivo *si dissugava crescendo solo negli occhi* è ben mimetizzata nel contesto, anche grazie alla presenza dell'inusuale termine "testiando", che induce a pensare che si tratti di un caso di camillerese. In realtà è una citazione tratta da *Sei personaggi in cerca d'autore*:

> LA FIGLIASTRA – si dissuga, signore, si dissuga tutto!
> IL CAPOCOMICO Non ho mai sentito codesta parola! E va bene: "crescendo soltanto negli occhi", è vero?

In questo caso Carrobles, malgrado il corsivo, sembra non aver riconosciuto il riferimento intertestuale, in quanto traduce *si dissugava crescendo solo negli occhi* con *se iba consumiendo, solo le crecían los ojos*. La traduzione in sé è accettabile ma di fatto non agevola l'identificazione della fonte, soprattutto se comparata con la traduzione già esistente di *Seis personajes en busca de autor*, in cui si utilizza il verbo desueto *desucar*, registrato nel dizionario della RAE con il significato di "quitar el jugo", che ben rende l'italiano *dissugare* e avrebbe consentito di risalire all'originale:[7]

[7] Ci sarebbe invece da discutere sulla scelta di rendere l'espressione "crescendo solo negli occhi" che indica il profondo dimagrimento del personaggio con "abriendo los ojos".

LA HIJASTRA: ¡Se desuca, señor, se desuca todo!
EL DIRECTOR: ¡No había escuchado nunca esa palabra! Da igual: un muchacho al que se le están «abriendo los ojos», ¿verdad?

La quarta e ultima categoria di citazioni è quella dei versi poetici, anche queste in corsivo nell'originale. Nella versione in spagnolo si riporta il testo in italiano seguito dalla traduzione tra parentesi, entrambi in corsivo:[8]

TO (85)	TT (88)
…diman ti giungerò, *Larva dei sogni miei,* *Lucifera fanciulla,* *te che il mio tutto sei,* *e pur, forse, sei nulla.*	*…diman ti giungerò,* *Larva dei sogni miei,* *Lucifera fanciulla,* *te che il mio tutto sei,* *e pur, forse, sei nulla.* *(…mañana estaré junto a ti,/ larva de mis sueños,/ lucífera muchacha, / tú que lo eres todo para mí,/ y sin embargo, tal vez, no eres nada…)*

La scelta di riportare sia il testo in italiano sia la traduzione appesantisce notevolmente la versione spagnola rispetto all'originale, che ha come caratteristica fondamentale proprio l'agilità della narrazione orale. Agilità dovuta, non solo al talento del contastorie Camilleri ma anche al fatto che, come da lui stesso dichiarato nella "Nota" finale l'opera "ambisce ad essere la trascrizione di un mio racconto orale sulla vita di Pirandello" (267).

Per quanto riguarda la seconda domanda di ricerca, dall'analisi è emerso che Carrobles non ha utilizzato versioni già edite dei testi pirandelliani citati ma ha ritradotto gli elementi intertestuali, probabilmente perché, malgrado siano numerose le opere pirandelliane pubblicate in spagnolo, sono ancora diverse le lacune, in particolare per quanto riguarda le novelle e le poesie.[9] Tuttavia, sebbene la scelta sia comprensibile e giustificata, per certi versi impoverisce il testo di arrivo in quanto impedisce al lettore spagnolo la possibilità di esperire quello che si potrebbe definire "effetto *déjà vu* intertestuale" che prova il lettore italiano nell'imbattersi in parole già lette altrove, riconoscendole grazie

[8] Trattamento, riservato nell'originale a espressioni della cultura popolare siciliana. Sono invece riportati solo in spagnolo i versi tratti dalla storia popolare del figlio cambiato, mentre si traduce in spagnolo dal tedesco una dedica non tradotta in italiano nell'originale.

[9] *Mundos de papel*, raccolta completa delle *Novelle per un anno* pirandelliane è stata tradotta in spagnolo per la prima volta da Marilena de Chiara nel 2011, quindi dopo la traduzione di Carrobles. Sulla storia delle traduzioni spagnole di Pirandello, María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)", in *Quaderns d'Italià*, 2 (1997), pp. 113-148; Wilma Newberry, "Luca de Tena, Pirandello, and the Spanish Tradition", in *Hispania*, vol. 50, no. 2 (May, 1967), pp. 253-261.

all'idioletto di Pirandello, cosa che sarebbe stata possibile se si fossero utilizzate le traduzioni disponibili.

La traduzione del dialetto[10]

Biografia del figlio cambiato può essere considerato un testo fondamentale per comprendere e analizzare la figura del narratore nelle opere camilleriane. Infatti, come è stato spesso sottolineato (ricordiamo fra tutte la definizione di La Fauci[11]), Andrea Camilleri è il *tragediatore* per eccellenza. Uno studio etimologico del termine e una sua contestualizzazione nell'ambiente siciliano ci consentono di scoprire che il tragediatore non è il drammaturgo, bensí il *cantastorie,* nella sua versione intima ed in quella pubblica. Intimamente, nel tinello di casa propria, il patriarca narra storie, esperienze, appunti di vita. Pubblicamente, il cantastorie narra i fatti, veri e presunti, di persone conosciute e non.

Quindi, dentro questo quadro narrativo, proprio della tradizione orale, si innesta la figura di Andrea Camilleri narratore, in tutte le opere che scrive. Proprio per questa trasposizione dall'oralità spontanea alla scrittura letteraria, il narratore camilleriano è denso di elementi propri del parlato che una lingua come l'italiano offre. Numerosi sono gli elementi specifici dell'oralità che possiamo riscontrare nella narrazione: tracce di informalità miste alla varietà standard, puntellate qua e là di lessemi dialettali, locuzioni paraetimologiche, culturemi di ogni tipo. Non solo, ma la narrazione camilleriana è farcita anche di citazioni e rimandi letterari ad opere di altri autori che, spesse volte, sono tragediatori. È il caso di fare riferimento alle citazioni di Sciascia, dello stesso Pirandello, tra tanti. In questa occasione ci soffermeremo sulla complessa costruzione linguistica del narratore camilleriano e la difficile operazione di traduzione in spagnolo, secondo una prospettiva multidisciplinare che affonda le sue radici negli studi di narratologia, sociolinguistica e traduttologia.

Ma la domanda che precede lo studio comparatistico è: come nasce il narratore camilleriano? Ci domandiamo come si crea a livello linguistico il narratore che mastica la lingua siciliana, ne assorbe la sintassi e la semantica fino a sputare fuori una lingua definita da molti studiosi ibrida, i cui confini linguistici, però, sono difficili da marcare. Una lingua che diversi hanno cercato di analizzare quantitativamente, ricavando percentuali di dialettalità e altrettante di italianità. Ma in realtà la composizione della lingua di Camilleri

[10] Della redazione di questa parte si sono occupati Giovanni Caprara e Annacristina Panarello.

[11] Nunzio La Fauci, "L'allotropia del tragediatore", in Salvatore Lupo *et al. Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176.

varia da testo a testo, non segue una logica matematica di gradi di dialettalismo uguale per ogni romanzo. Ed è proprio questo che fa di Camilleri un *caso* linguistico, oltre che letterario. Nella *Biografia del figlio cambiato* si conferma, ancora una volta, questo lavoro complesso che produce un romanzo piacevole, linguisticamente intrigante.

Andrea Camilleri ha affermato numerose volte che la sua *lingua*, il suo idioletto, è la lingua del sentimento, la lingua nostalgica che lo riporta in quella dimensione confortevole di casa.[12] Tuttavia, questa spontaneità è apparente. È la spontaneità della lingua parlata, della conversazione informale, nella quale il tragediatore (o il cantastorie) alterna registri, alterna codici linguistici, ricorre a termini locali per esprimere concetti specifici, preferisce il dialetto perché crea un legame di empatia con l'interlocutore, che si sente comodo, che si sente a casa, che trova la narrazione "semplice". Per creare questa semplicità, è necessario, però, mettere a punto un complesso processo di elaborazione linguistica. La voce narrante di Camilleri, quindi, si costruisce attraverso uno studio delle forme dialettali comprensibili e di quelle che, non essendolo, necessitano di un chiarimento, che arriva in glossa interdialogica dentro il testo oppure si manifesta nelle forme *italianizzate* di termini in siciliano.

Secondo una prospettiva traduttologica, risulta fondamentale, quindi, pensare che la traduzione richieda uno sforzo altrettanto grave per poter garantire non soltanto il rispetto dello stile, ma soprattutto per mantenere il senso della figura del tragediatore, appiattita e svuotata dalle traduzioni standardizzate.

Prendendo in esame qualunque pagina del romanzo, noteremo che la traduzione ci permette di accedere al contenuto, perdendo, nostro malgrado, la funzione principale della lingua. Inoltre, l'analisi contrastiva del romanzo che presentiamo nel corso di questo studio consente perfino di evidenziare alcuni errori che non si attribuiscono alla strategia di standardizzazione, bensí a imprecisioni del traduttore. Ne deriva che non solo perdiamo il senso del tragediatore, avendo indietro un testo in spagnolo in cui il narratore non assolve questa funzione di cantastorie, ma abbiamo anche delle perdite dovute ad una cattiva interpretazione del testo originale e della traduzione.

Vediamo, di seguito, alcuni esempi dell'analisi che abbiamo realizzato.

[12] Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 10.

TT (16-17)	TT (13)
Quando scoppia l'epidemia di colera, la signora Caterina è incinta *un'altra volta* e ha fatto preparare la **cámmara** apposita dove è già nata Lina e dove dovrà nascere la nuova **creatura**. Ma lo **scanto** del contagio è grande. Il marito la porta, con la **picciliddra**, in una sua **casuzza** di campagna che è quasi un pizzo sul ciglio del greto asciutto e dalla quale si vede il mare. Solo che la costruzione è **allocata** proprio dove comincia il territorio di Girgenti. Don Stefano non è **omo di casa**: **in prímisi** perché veramente **tiene tanto chiffàre** tra Palermo e le miniere dell'entroterra; **in secúndisi** perché è un omo vero e non è cosa da **omo** vero starsene tra le mura domestiche con moglie e figli.	Cuando estalla la epidemia de cólera, la señora Caterina está otra vez encinta y ha hecho preparar la habitación apropiada donde ya había nacido Lina y donde deberá nacer la nueva criatura. Pero el miedo al contagio es grande. El marido la lleva, junto con la niña, a una pequeña casa de campo de su propiedad que se alza casi en la cima del árido promontorio y desde la cual se ve el mar. Solo que la construcción está situada justo donde empieza el territorio de Agrigento. Don Stefano no es hombre hogareño: en primer lugar porque tiene sin duda mucho que hacer entre Palermo y las minas del interior, y en segundo lugar porque es un hombre de verdad y no es cosa de hombres quedar entre las paredes domésticas con la mujer y los hijos.

Se ci soffermiamo sulle modifiche grafiche che abbiamo apportato al testo originale (grassetto, corsivo e sottolineature sono nostri), possiamo renderci conto della complessità linguistica della versione camilleriana. Le parole in grassetto sono termini ed espressioni dialettali o dialettalizzazioni dell'italiano (allocata) o perfino dialettalizzazioni di un'espressione latina (in primis, in secundis). Il termine *creatura*, invece, appartiene all'italiano standard ma gode, in questo caso, di un'accezione locale. *Casuzza*, al contrario, si caratterizza per il suffisso *-uzza*, piú comune nelle regioni meridionali d'Italia. Anche se non è propriamente dialetto, ha un tocco regionale che non passa inosservato. *Un'altra volta* è un'espressione che si colloca in un registro informale della lingua italiana, contrariamente a "sul ciglio del greto", diametralmente opposto sul piano diastratico.

Nella traduzione, vediamo che tutti gli elementi dialettali sono soppiantati dall'italiano standard, ma non solo: non si crea nessuna alterazione sui piani diastratico e diafasico, il che annulla la complessità di cui parlavamo inizialmente.

TO (16)	TT
La linea di confine tra i due comuni, lungo la litoranea, venne fissata all'altezza della foce di un fiume da tempo immemorabile essiccato che tagliava in due la contrada, chiamata ora "u Càvusu" ora "u Càusu", fitta tanto d'alberi da parere un bosco. Ora, in dialetto siciliano, tanto càvusu quanto càusu significano la stessa cosa: pantaloni.	La línea fronteriza entre los dos municipios, a lo largo del litoral, fue establecida a la altura del estuario de un río desecado desde hacía tiempo inmemorial que cortaba en dos un poblado, llamado bien "*u Càvusu*" o bien "u *Càusu*", tan tupido de árboles que parecía un bosque. Ahora bien, en dialecto siciliano, tanto *càvusu* como *càuso* significan lo mismo: pantalones.

Possiamo osservare come Camilleri attinga dal dialetto per i giochi di parole e per i riferimenti geografici reali, operazione non semplice da un punto di vista traduttologico. In questo caso in concreto, possiamo vedere come il traduttore opti per inserire il dialetto nel testo meta, anche se resta poco chiara la supposta spagnolizzazione del termine *Càusu*, che diventa *Càuso*. Non sapremmo dire se si tratti di un errore di stampa o se, invece, si tratti di una modifica creata *ad hoc* per naturalizzare la pronuncia per il lettore.

TO (11)	TT (7)
Una **tinta** matinata del settembre 1866, i nobili, i benestanti, i *borgisi*, i commercianti all'ingrosso e al minuto, i signori tanto di coppola quanto di cappello, le guarnigioni e i loro comandanti, gli impiegati di uffici, sottouffici e ufficiuzzi governativi che dopo l'Unità avevano invaso la Sicilia **pejo** che le cavallette, vennero **arrisbigliati** di colpo e malamente da uno spaventoso **tribbílio** di **vociate**, **sparatine**, **rumorate** di carri, nitriti di **vestie**, passi di corsa, invocazioni d'aiuto.	Una aciaga mañana de septiembre de 1886, los nobles, los acomodados, los comerciantes al por mayor y al por menor, los señores tanto de gorra como de sombrero, las guarniciones y sus comandantes, los empleados de oficinas, suboficinas y oficinuchas gubernamentales que tras la Unidad habían invadido Sicilia peor que una plaga de langosta se despertaron de repente y de mala manera a causa de una espantosa algarabía de voces, disparos, ruidos de carros, relinchos de bestias, pasos precipitados y llamadas de socorro.

Il testo, narratologicamente parlando, inizia, secondo il tipico stile camilleriano, con un risveglio.

Il risveglio, difatti, caratterizza l'*incipit* dei romanzi montalbaniani, altro elemento cruciale per l'analisi del nostro tragediatore. La narrazione, quindi, appare intrisa di dialettalismi mescolati alla varietà standard, assieme ad allitterazioni che chiaramente influiscono nella sonorità del passaggio (proprio come se fosse pensato per essere letto a voce alta).

Anche in questo caso abbiamo evidenziato in grassetto le parole in dialetto che si mescolano alla narrazione standard. Per quanto concerne la traduzione, possiamo rilevare scelte azzeccate come il termine *aciaga,* o *algarabía* che persino a livello fonetico riproduce i suoni di *tribbilio* mentre, d'altra parte, ci ritroviamo di fronte all'omissione del termine *borgisi*.

TO (11)	TT (7)
Tre o quattromila **viddrani**, contadini delle campagne vicine a Palermo, armati e comandati per gran parte da ex capisquadra dell'impresa garibaldina, stavano assalendo la città. ***In un vídiri e svídiri***, Palermo	Unos tres o cuatro mil *viddrani, campesinos* de los campos vecinos a Palermo, armados y capitaneados en gran parte por ex jefes de escuadra de la empresa garibaldina, estaban asaltando la ciudad.

capitolò, quasi senza resistenza: ai **viddrani** si era aggiunto il *popolino*, scatenando una rivolta che sulle prime parse addirittura indomabile.	En un abrir y cerrar de ojos Palermo capituló sin oponer apenas resistencia: a los *viddrani* se les había unido el populacho, desencadenando una revuelta que en un principio llegó incluso a parecer imposible de sofocar.

All'elemento dialettale lessicale *viddrani* si aggiunge una paremia: *in un vídiri e svidiri*. Come si è già visto nelle varie opere camilleriane, il mondo della fraseologia nella sua totalità, prendendo come referente la ripartizione delle categorie di Corpas,[13] è elemento cruciale dell'aspetto culturale della narrazione. Infatti, il tragediatore ha bisogno di attingere da elementi di saggezza popolare per raccontare le sue storie, per creare quella connessione intima con lo spettatore, il lettore, nel nostro caso. Sono proprio quegli elementi che permettono una contestualizzazione geografica, un ricorso al folklore, un *mélange* di tipo linguistico e culturale che inevitabilmente permette al lettore di identificarsi, di riconoscersi nella lettura. Se vogliamo, possiamo considerare questa strategia un mezzo attraverso il quale l'autore strizza l'occhio al lettore, quasi dicendo: apparteniamo alla stessa terra.

Gettando uno sguardo analitico sulla traduzione rileveremo che in questo caso il traduttore ha ricalcato la strategia di Camilleri di inserire la traduzione all'interno del testo per alleggerire e facilitare la comprensione di ciò che potrebbe restare oscuro per il lettore. Sorprende che questa tecnica venga utilizzata solo in alcuni casi e non di fronte a tutti i dialettalismi del testo. Resta da scoprire quale sia il criterio che consenta di privilegiare la trasposizione al testo meta di alcuni dialettalismi (e non altri) del testo originale.

Per quanto concerne la paremia, invece, è stato possibile ricorrere ad una locuzione corrispondente in spagnolo. Si tratta di un fortunato caso di equivalenza paremiologica tra il siciliano e lo spagnolo, abbastanza comune per ragioni di tipo storico e culturale.

TO (13)	TT (9)
Fino a quel momento il contagio si era riusciti a tenerlo distante attraverso un severo controllo portuale, ma le necessità militari lo resero meno rigido. Fatto sta che il colera avanzò di pari passo con le truppe e, nell'Isola, trovò modo d'estendersi **col palmo e la gnutticatúra**: dall'ottobre del '66 all'agosto del '67 trovarono la morte circa cinquantacinquemila persone.	Hasta aquel momento se había conseguido mantener alejado el contagio mediante un severo control portuario, pero las necesidades militares lo hicieron menos rígido. El hecho es que el cólera avanzó a la par que las tropas y en la Isla encontró el modo de *extenderse como la palma de la mano:* desde octubre del 66 hasta agosto del 67 murieron cerca de *cincuenta mil* personas.

13 Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos, 1997.

In questo frammento troviamo interessante l'utilizzo di una espressione tipicamente siciliana inserita in una frase totalmente in italiano. Vediamo il significato raccolto dal dizionario online di vigata.org:[14]

> **Palmo** (col p. e la gnutticatúra) [**FF**[1] 130 "*Gnutticatúra*: *gnutticare* è l'azione di ripiegare un panno, un lenzuolo. Significa anche raggirare. Ma, nel caso nostro, "col palmo e la gnutticatúra" equivale a di buon peso, col sovrappiú. Infatti, misurato un palmo con la mano, il sovrappiú era rappresentato dalla piegatura del pollice"].

L'espressione, quindi, si potrebbe tradurre in italiano con un'altra espressione quale "a macchia d'olio". In spagnolo, l'espressione utilizzata dal traduttore è *como la palma de la mano,* il cui significato si avvicina a quello dell'originale e addirittura mantiene il riferimento al palmo, dettaglio particolarmente interessante a nostro avviso. Tuttavia, non possiamo esimerci dal notare l'errore relativo al numero di persone: passiamo da *cinquantacinque mila* a *cincuenta mil* senza un motivo apparente.

La presenza e la traduzione dei proverbi[15]

La presenza del dialetto siciliano caratterizza anche un ambito piú specifico: quello della paremiologia. Seguendo un approccio descrittivo e la tassonomia proposta da Sevilla e Crida,[16] abbiamo analizzato la loro presenza all'interno del testo, restringendola alla specificità di ciò che in spagnolo si definisce un 'refrán' o un 'dicho', o un 'proverbio' e che in italiano si considera generalmente nell'accezione di 'detto' o 'proverbio'.

Il nostro interrogativo di partenza è stato quello di chiederci perché Camilleri usi i proverbi. Da sempre la paremiologia ha rappresentato la voce della cultura popolare, e la cultura popolare, com'è noto, è fondamentalmente dialettale: in quest'opera, infatti, oltre ad essere espressione e manifesto della cultura popolare siciliana, soprattutto della tradizione orale, è anche un elemento rilevante sul piano propriamente linguistico, e di conseguenza stilistico, un aspetto che probabilmente risponde alla volontà da parte dello scrittore di voler veicolare il messaggio creando quasi uno sfondo piú realistico nel quale si dipana la narrazione.

[14] <http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html>. [Consultazione: 18 giugno, 2019.]

[15] Della redazione di questa parte si sono occupate Viviana R. Cinquemani e Carmen Mata Pastor.

[16] Julia Sevilla Muñoz, Carlo Alberto Crida Álvarez, "Las paremias y su clasificación", *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114.

Come ricordato nel primo paragrafo, nella nota alla fine del testo[17] Camilleri sottolinea, infatti, che questo libro vuole essere una trascrizione di un racconto orale della vita di Pirandello, ma la dimensione orale che Camilleri vuole recuperare in questo testo non si limita solo a fare da sfondo ma si ricollega e s'inserisce nella dimensione della favola, della magia, della superstizione, che è la cornice della novella *Il figlio cambiato* di Pirandello e al contempo la chiave di lettura di questa biografia.

Abbiamo individuato 9 proverbi,[18] raccolti e ordinati in schede, soffermandoci sul loro significato letterale, sulla tipologia, sull'ambito di riferimento, sulla forma in cui sono stati introdotti nel testo, sulla funzione che adempiono all'interno della narrazione nel testo originale, e come vengono resi nel testo meta. Questi proverbi o detti sono tutti trascritti in siciliano e presentati tra virgolette. La loro presenza si concentra nella prima parte del libro, quella che si occupa della prima fase della vita di Pirandello, prima di affacciarsi all'età adulta; questa è anche la parte del libro dove lo stile di Camilleri, il Camilleri che siamo abituati a leggere, si evince piú chiaramente, rispetto al salto stilistico che fa nella seconda e nella terza parte, dove la presenza dei proverbi si riduce, rispettivamente, a due e poi a zero.

Camilleri nel libro intervista con De Mauro[19] afferma, riprendendo un concetto espresso proprio da Pirandello, che il dialetto è la lingua dei sentimenti ed effettivamente in questa parte Camilleri racconta il Pirandello piú intimo, quello meno conosciuto, il suo rapporto con i genitori, la sua istruzione, le prime crisi d'amore.

Nel corso della narrazione è lo stesso Camilleri a chiarirci la natura della paremia, informandoci di volta in volta se si tratta di un detto o di un proverbio; la formula introduttiva che lo scrittore usa è di solito anteposta ai proverbi e in alcuni casi posposta. Servendosi anche qui del suo oramai tipico espediente della glossa interna (manca solo nel primo caso) ne spiega poi il significato letterale in italiano, o tra parentesi o nella frase successiva o attraverso una versione parafrasata in italiano dopo una virgola o dopo la congiunzione “cioè”.

Si tratta per lo piú di proverbi (5 su 9) con una struttura bimembre, cioè due parti tenute insieme oltre che dal contenuto, dalla rima; abbiamo anche delle frasi proverbiali, caratterizzate foneticamente da una sorta di allitterazione (*cu lu culu s'impara la littra*) o di assonanza (*la criata fa la criatura*).

[17] Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*. Milano, Rizzoli, 2000, p. 267.

[18] I parte:“girala comu vo', sempre è cucuzza” (p. 12),“figliu settiminu / o diavulu o parrinu” (p. 19),“unn addreva un patri / ma la minna di la matri” (p. 25),“casa senza birritta / num po' stari addritta” (p. 26), “la criata fa la criatura” (p. 41), “monaci e parrini/senticci la missa / e stoccaci li rini” (p. 42), “cu lu culu s'impara la littra” (p.64); II parte: “Arraspa a lu to amicu unni ci mancia” (p. 99),“cu nesci, arrinesci” (p. 141).

[19] A. Camilleri, T. De Mauro, *op. cit*., p. 10.

In quanto alla tipologia abbiamo notato che si tratta di proverbi e detti che appartengono prevalentemente all'ambito familiare, religioso/superstizioso, all'educazione, in perfetta sintonia con i temi trattati. Rispetto alla funzione, abbiamo rilevato che in alcune occasioni il proverbio conferisce enfasi a ciò che si sta raccontando, come nel caso di "Arraspa a lu to amicu unni ci mancia" che sottolinea il ruolo dell'amicizia nel bisogno, o in quello di "girala comu vo', sempre è cucuzza" dove la metafora della zucca serve per esprimere che da qualunque prospettiva si guardi la situazione, essa non cambia.

Scheda 8	
Contesto Qui viene descritta la relazione di amicizia con Carmelo Faraci, compagno di liceo e con il quale condivide una camera in affitto a Palermo.	
Biografia del figlio cambiato p. 99	
Faraci, picciotto intelligente e acuto osservatore, intuisce l'eccezionalità del suo compagno di càmmara e per risparmiarlo da camurríe varie e perdite di tempo, si occupa lui delle faccende pratiche della convivenza, dalla spesa giornaliera alla cucina. Arriva a riconzargli il letto ogni matina. A Luigi Carmelo è devoto, ma Luigi lo è altrettanto a Carmelo, capisce che l'amico quello che fa non lo fa per servilismo o per altre ragioni, ma che si sobbarca a quei compiti sgradevoli per puro senso dell'amicizia, perché Luigi possa badare solamente allo studio e allo scrivere poesie e novelle. **"Arraspa a lu to amicu unni ci mancia"**, gratta il tuo amico dove gli prude, questo è il compito dell'amicizia e Carmelo l'assolve in pieno.	
Traduzione letterale in italiano Gratta il tuo amico dove ha prurito.	**Significato** Aiuta il tuo amico nella difficoltà.
Formula introduttiva Non è introdotto da nessuna formula, ne viene data la traduzione in italiano dopo una virgola	
Tipologia Detto legato all'amicizia.	**Funzione** Sintetizza e giustifica il comportamento dell'amico.
Versione tradotta p. 99 Comprende que lo que hace el amigo no lo hace por servilismo o por otras razones, sino que carga con aquellas obligaciones desagradables por puro sentido de la amistad, para que Luigi pueda dedicarse sólo al estudio y a escribir poesías y cuentos. "Arraspa a lu to'amicu unni ci mancia", rasca a tu amigo allí donde le pique, este es el deber de la amistad y Carmelo ya no tiene necesidad de utilizar palabras, se entienden con una mirada.	

Scheda 1
Contesto Si sta cercando di individuare e giustificare le cause che hanno portato alla rivolta dei contadini a Palermo.
Biografia del figlio cambiato p. 12

Ma **“girala comu vo’, sempre è cucuzza”**, si dice dalle parti nostre. E infatti il Governo risponde con la sola parola che, dall’Unità in poi, sa adoperare per ogni moto meridionale a torto o a ragione: repressione.	
Traduzione letterale in italiano Girala come vuoi, sempre una zucca rimane.	**Significato** Pur cambiando il punto di vista nell’affrontare un problema, non cambia la sua natura per cui esso rimane tale e quale.
Formula introduttiva La formula introduttiva viene posposta al proverbio: “si dice dalle parti nostre”.	
Tipologia Detto che fa riferimento all’ambito alimentare (contadino).	**Funzione** La funzione è quella di chiarire la situazione ingarbugliata di cui si sta parlando.
Versione tradotta p. 8 Pero “girala comu vo’, sempri è cucuzza”, (por muchas vueltas que le des la calabaza sigue siendo calabaza) se dice por estos pagos.	

Ma in altri casi, che ne rappresentano la maggior parte, la funzione è quella di giustificare il fatto di cui si sta parlando. È come se Camilleri si servisse dei proverbi per scusare qualcosa che non rispetti l’ordine sociale o quello che comunemente ci si aspetta da una determinata situazione, allora, ecco che lí, chiama in causa la saggezza popolare, e il proverbio assurge quasi a giuria popolare che assolve un comportamento fuori dalle righe. Come nel caso di “monaci e parrini/senticci la missa/ e stoccaci li rini” per giustificare il fatto che i Pirandello non erano una famiglia cattolica praticante, o di “unn addreva un patri/ma la minna di la matri” per giustificare la frequente assenza fisica del padre nel corso dell’infanzia di Pirandello; o ancora il caso di “la criata fa la criatura” per giustificare il peso che la domestica/la serva ha avuto nella formazione di Pirandello, rispetto alla madre: ricordiamo che è proprio la *criata* che racconta a Luigi la favola del figlio cambiato.

Scheda 6	
Contesto Si fa riferimento alle abitudini religiose dei Pirandello che erano cattolici ma non praticanti.	
Biografia del figlio cambiato p. 42	
I Pirandello avevano fatto battezzare i loro figli, questo sí, ma non erano gente di chiesa, non erano praticanti, e tanto bastava perché fossero giudicati dai vicini come gente senza Dio. Non era affatto cosí, ma i Pirandello appartenevano, per educazione e convinzione, alla categoria di coloro che sottoscrivevano il proverbio **“Monaci e parrini / senticci la missa / e stoccaci li rini”** (Monaci e preti ascoltali mentre dicono Messa e subito dopo spezza loro la schiena).	
Traduzione letterale in italiano Ascolta la messa dei monaci e dei preti, ma spezzagli la schiena.	**Significato** Ascolta cosa hanno da dire monaci e preti, ma tienili a bada.

<table>
<tr><td colspan="2">Formula introduttiva
Si afferma che si tratta di un proverbio</td></tr>
<tr><td>Tipologia
Proverbio che fa riferimento all’ambito religioso.</td><td>Funzione
Spiega e sintetizza il comportamento adottato nei confronti della chiesa</td></tr>
<tr><td colspan="2">Versione tradotta p.42
En realidad no era así, pero los Pirandello pertenecían, por educación y convicción, a la categoría de aquellos que suscribían el proverbio: “Monaci e parrini / senticci la Messa / e stòccaci li rini” (A los monjes y a los curas / hazles caso mientras dicen la Misa / y acto seguido rómpeles el espinazo).</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="2">Scheda 3</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contesto
Si fa riferimento al fatto che Pirandello non ha potuto essere allattato dalla madre per colpa del padre che le fece prendere uno spavento.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Biografia del figlio cambiato p. 25</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sicuramente, nel meccanismo elementare del picciliddro, si sarà formato un principio di causa-effetto: ogni volta che il padre fa pigliare uno spavento alla madre, capita una disgrazia macari a lui. Sí, perché la perdita del latte materno è sicuramente una menomazione: “unn addreva un patri / ma la minna di la matri” recita il proverbio. Ad allevare un figlio non è il padre, ma solo il seno della madre. E questo avergli impedito di crescere con quel latte, forse si domanda, non è un tentativo del padre di negargli un’identità familiare, un’appartenenza?</td></tr>
<tr><td>Traduzione letterale in italiano
Non alleva il padre, ma la mammella della madre.</td><td>Significato
Ad allevare un figlio non è il padre, ma la madre</td></tr>
<tr><td colspan="2">Formula introduttiva
La formula introduttiva viene posposta, e il proverbio tradotto in italiano.</td></tr>
<tr><td>Tipologia
Proverbio legato all’ambito familiare.</td><td>Funzione
Rafforzare quello che è stato detto.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Versione tradotta p. 22
Sí, porque la pérdida de la leche materna es con toda seguridad un menoscabo. “Unn addreva lu patri / ma la minna di la matri”, dice el proverbio. No es el padre el que cría a un hijo, sino la teta de su madre.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>Scheda 5</td></tr>
<tr><td>Contesto
Si fa riferimento al rapporto di Pirandello con i genitori e la formazione ricevuta, e al peso che ebbe la domestica sulla sua formazione</td></tr>
<tr><td>Biografia del figlio cambiato p. 41</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="2">Difficile scangiare parole con la madre, impossibile farlo col padre, nella casa girgentana Luigino fortunatamente trova un'amica. È la cammarera, la criata Maria Stella. Con la quale riesce ad avere una comunicazione vera, aperta. Maria Stella è una popolana che deve essere stata un'ottima affabulatrice e che s'appaga dello sguardo intento e intenso del picciliddro alle sue parole. Un detto popolare cosí una volta suonava: "La criata fa la criatura". Il detto aveva un doppio significato. Il primo era che la serva, se giovane, finiva immancabilmente col restare incinta di qualche màscolo di casa, il padrone o il signorino. Il secondo, che spesso era la serva di casa ad allevare e a "formare" il bambino o la bambina della famiglia. Per alcuni aspetti, veramente Maria Stella formò Luigino.</td></tr>
<tr><td>Traduzione letterale in italiano
La domestica fa il bambino/ la bambina.</td><td>Significato
È la domestica che educa i bambini.
La domestica dà alla luce un/a bambino/a.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Formula introduttiva
Nella formula introduttiva si spiega che si tratta di un detto popolare; nella frase successiva spiega il doppio significato di questo.</td></tr>
<tr><td>Tipologia
Detto popolare legato all'ambito familiare.</td><td>Funzione
Giustifica dal punto di vista di accettazione popolare che l'educazione non fosse esclusivamente data dai genitori.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Versione tradotta p. 40
Un dicho popular decía así una vez: "La criada hace la criatura". El dicho tenía un doble significado. El primero era que la sirvienta, si era joven, acababa sin excepción quedándose embarazada de uno de los varones de la casa, el señor o el señorito. El segundo, que muy a menudo era la sirvienta de la casa la que criaba y "formaba" al niño o a la niña de la familia.</td></tr>
</table>

In quest'opera quindi la visione che Camilleri vuole dare di Pirandello è quella di una vita intensa che ha superato molte peripezie, vuole mettere in luce il lato piú umano, ma soprattutto lo scrittore fatto di carne e ossa, calato nella realtà geografica e culturale siciliana che ha avuto il suo ruolo e il suo peso nella formazione di Pirandello.

Sul piano della traduzione delle paremie, usando la terminologia di Venuti, quella di Francisco de Julio Carrobles è certamente straniante: non spetta al traduttore creare un nuovo testo scorrevole eliminando a questo scopo ogni traccia della cultura di partenza bensí "scomodare" in qualche modo il lettore nella lingua di arrivo senza cedere alla tentazione di addomesticare il testo rendendolo piú semplicemente fruibile al lettore finale.

Tuttavia, Carrobles non è fedele solo al testo originale ma anche alla presa di posizione di Camilleri rispetto alle sequenze siciliane del testo. Ricordiamoci che siamo in presenza di una mediazione fra tre lingue: siciliano, italiano e spagnolo. Il primo traduttore, in questo caso, è Camilleri e solo in un secondo momento, come *a relais*, interviene Carrobles, che rispetta totalmente la strategia traduttiva di Camilleri.

Il risultato è una traduzione straniante ma proprio per questo viva, vivace, colorita che sí costringe il lettore a fare uno sforzo di comprensione, ma nel

contempo lo invita anche a viaggiare in Sicilia, ad affacciarsi allo scenario in cui è nato Pirandello.

Questo metodo traduttivo ovvero questa distanza che il traduttore sceglie di lasciare tra l'originale e la sua traduzione si materializza in strategie traduttive di amplificazione, cioè di addizione di informazioni, peraltro già messe in atto da Camilleri quando traduce dal siciliano. Tuttavia non possiamo parlare di amplificazione in senso stretto poiché essa non è una strategia escogitata da Carrobles ma ereditata da Camilleri. Ci troviamo di fronte quindi ad una traduzione letterale dato che in realtà Carrobles traduce quasi alla lettera la traduzione primigenia di Camilleri. È Camilleri che ha deciso che il lettore italiano in prima istanza avrebbe avuto bisogno di ulteriori informazioni per capire fino in fondo il significato dei proverbi siciliani. E poi Carrobles è restato fedele a Camilleri fornendo al lettore spagnolo le stesse informazioni.

Quindi, possiamo affermare che Camilleri presenta quest'opera pregna di sicilianità e di saggezza popolare e i proverbi sono uno strumento utile a veicolare entrambi questi elementi. I proverbi in siciliano sottolineano il carattere regionale profondo, quasi etnico, del testo e in piú vengono usati da Camilleri come argomento di autorità, come a voler giustificare che lui certe cose non le pensa cosí ma sono i siciliani, il popolo siciliano, che le pensa.

Possiamo concludere che per l'ambito dei proverbi, diversamente da quanto accade per la sfera piú meramente lessicale, si tratta quasi di una traduzione a catena, dal siciliano all'italiano e poi dall'italiano allo spagnolo. Il primo traduttore quindi sarebbe Camilleri stesso, poi in un secondo momento interviene Carrobles per la resa finale.

Conclusioni

I meccanismi e le strategie messe in atto da Camilleri attraverso il gioco intertestuale hanno generato un testo originale che, lungi dall'assumere una parvenza monolitica e impermeabile, è multiforme e aperto alla contaminazione linguistica e culturale. Può dirsi altrettanto del testo tradotto in spagnolo?

Per rispondere a questo quesito sono state formulate nell'introduzione alcune domande di ricerca. Per quanto riguarda quelle relative agli elementi intertestuali, l'analisi ha evidenziato che questi all'interno dell'opera sono tali e talmente numerosi da svolgere un ruolo fondamentale e fondante nell'opera.

Per quanto riguarda invece la traduzione del dialetto e dei proverbi, emerge la chiara percezione del fatto che l'enorme "giacimento" linguistico e culturale presente in *Biografia del figlio cambiato* non sempre sia stato reso adeguatamente nel testo di arrivo, soprattutto a causa di un trattamento non coerente e uniforme degli elementi dialettali e culturalmente marcati. In alcuni casi,

infatti, la tendenza alla standardizzazione ha portato a un eccessivo appiattimento della ricchezza linguistica che caratterizza l'originale, perdita che, come è noto, contraddistingue anche molte altre traduzioni spagnole di Camilleri. Quando invece Carrobles ha applicato alcune delle strategie traduttive proposte dallo stesso autore nel passaggio dal siciliano all'italiano, in particolare nel trattamento delle paremie e dei proverbi, la traduzione risulta straniante e complessa, ma proprio per questo piú in linea con l'originale.

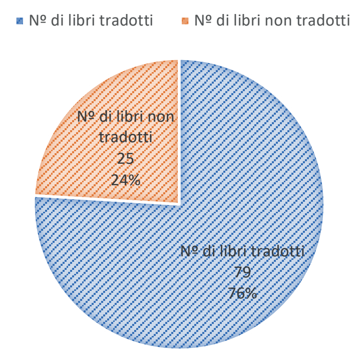
Appendice. La *Biografia del figlio cambiato*: ipotesi sulla sua mancata versione in inglese attraverso una panoramica delle traduzioni di Camilleri[20]

L'obiettivo di questa indagine è cercare di capire le ragioni per cui il libro *Biografia del figlio cambiato* non sia stato ancora tradotto in lingua inglese. Per poter formulare un'ipotesi adeguata a questo proposito, è necessario concentrare lo sguardo sulle traduzioni in lingua inglese e in altre lingue dell'autore italiano e rapportarle quindi agli anni in cui sono state pubblicate. È doveroso sottolineare che il *corpus* analizzato include i suoi libri completi ma non i racconti in riviste, antologie e altre pubblicazioni di natura simile. Inoltre, ci siamo soffermati sul mercato americano (statunitense) ed europeo (inglese), tralasciando casi sporadici come due traduzioni in Nuova Zelanda. La fonte dei dati prodotti è il web ufficiale dell'autore.[21]

Una panoramica delle traduzioni di Camilleri

Come si evince dal seguente grafico, su un totale di 104 libri di Camilleri pubblicati, ben il 76 % è stato tradotto in altre lingue.

[20] Della redazione di questa parte si sono occupati Carmen Mata Pastor e Angelo Nestore.
[21] <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>. [Consultazione: 18 giugno, 2019.]



Uno sguardo sul mondo anglofono

Concentrandoci sul mondo anglofono, il numero totale di libri tradotti in inglese è 30, cioè il 28,8 % del numero totale dei libri pubblicati e il 37,9 % dei libri tradotti.
Sebbene l'inglese non sia una delle prime lingue verso le quali è stata tradotta l'opera di Camilleri, è degno di considerazione il fatto che la prima traduzione in assoluto di un libro di Camilleri, stampata in 500 copie, sia sorta proprio in Irlanda, non in inglese ma in gaelico.

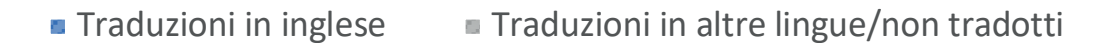
Per quanto riguarda invece le traduzioni nelle piú vaste comunità anglo-parlanti, negli USA hanno visto la luce ben 27 opere di Camilleri, il che vuol dire un 90 % dei libri tradotti in questa lingua, mentre in Inghilterra le opere di Camilleri pubblicate sono state 23, ovvero il 76,6 % dei libri tradotti in lingua inglese. Di seguito sono riportati i rispettivi grafici:

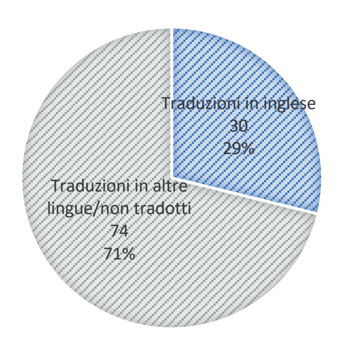
Studio cronologico delle traduzioni in inglese delle opere di Camilleri

Alla luce di risultati esposti in precedenza, la domanda necessaria per poter proseguire lo studio e lo sviluppo della ricerca è stata la seguente: quando sono state tradotte in inglese le opere di Camilleri? In che momento esatto della sua carriera letteraria?

Il primo libro ad essere stato tradotto in lingua inglese è *Il cane di terracotta* (pubblicato in Italia nel 1996) sia nel mercato inglese (grazie a un accordo con la casa editrice Picador) che in quello americano (con Penguin Putnam) nel 2002. Si evince che, probabilmente, l'eco internazionale nel mondo anglofono dell'autore si deve alla vincita del suo primo premio letterario, proprio grazie all'opera *Il cane di terracotta* che, nel 1997, un anno dopo dalla sua pubblicazione in Italia e cinque anni prima della sua versione in inglese, ha vinto l'undicesima edizione del Premio Letterario Chianti, un prestigioso riconoscimento dedicato alla narrativa italiana contemporanea.

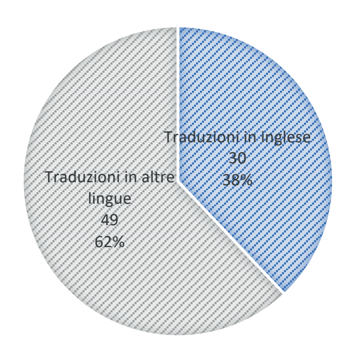
TRADUZIONI IN INGLESE RISPETTO AL TOTALE DELLE PUBBLICAZIONI



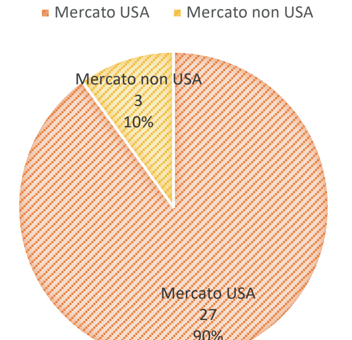


TRADUZIONI IN INGLESE RISPETTO ALLE ALTRE TRADUZIONI

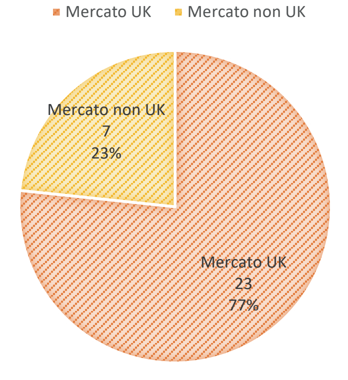




TRADUZIONI IN INGLESE NEL MERCATO STATUNITENSE



TRADUZIONI IN INGLESE NEL MERCATO BRITANNICO



Invece, in base alla cronologia delle pubblicazioni dell'autore, il primo libro sarebbe *Un filo di fumo*, pubblicato in Italia nel 1980 e tradotto, in seguito, nel 2013 per il mercato inglese con il titolo *A wisp of smoke*.

Stando ai dati forniti dal web ufficiale dell'autore siciliano, i suoi libri sono stati tradotti in lingua inglese (considerando il mercato europeo e americano) tra il 2002 e il 2017.

Tabella con le traduzioni totali in inglese dei libri di Camilleri

Anno di traduzione	Traduzioni in USA	Traduzioni in UK	Totale
2002	2	1	3
2003	2	3	5
2004	1	1	2
2005	1	1	2
2006	1	1	2
2007	2	2	4
2008	1	1	2
2009	1	1	2
2010	2	2	4
2011	0	0	0
2012	1	1	2
2013	2	2	4
2014	3	2	5
2015	2	2	4
2016	2	2	4
2017	3	0	3
2018	1	1	2

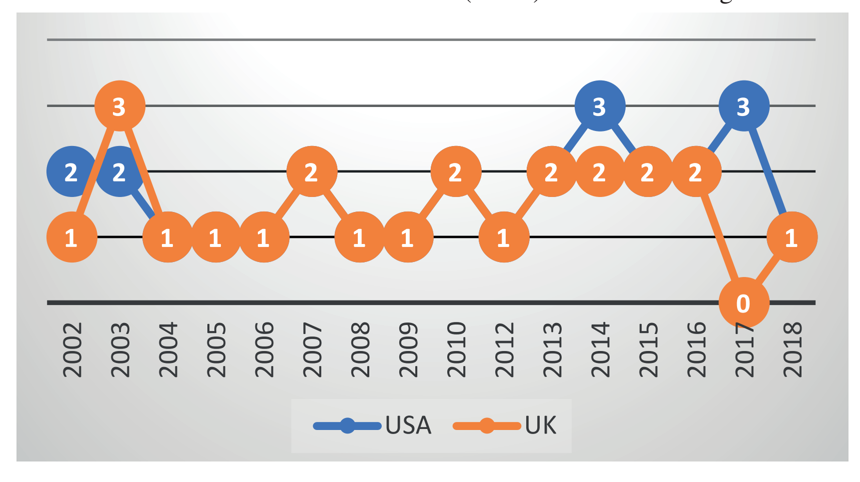
Come è possibile osservare nei grafici sopra riportati, il numero di traduzioni in lingua inglese è omogeneo negli anni con picchi nel 2003, 2007, 2010, 2014 e 2015, date in cui Camilleri ha ricevuto prestigiosi premi letterari: nel 2003 il Premio Vittorio De Sica nella sezione Cultura, nel 2007 il Premio letterario la Torre isola d'Elba, nel 2010 il Premio letterario Piero Chiara, nel 2014 il IX Premio Pepe Carvalho a Barcellona e nel 2015 l'Università Bocconi di Milano gli ha attribuito il Dante d'oro per l'*opera omnia*.

Analisi dei risultati e conclusioni

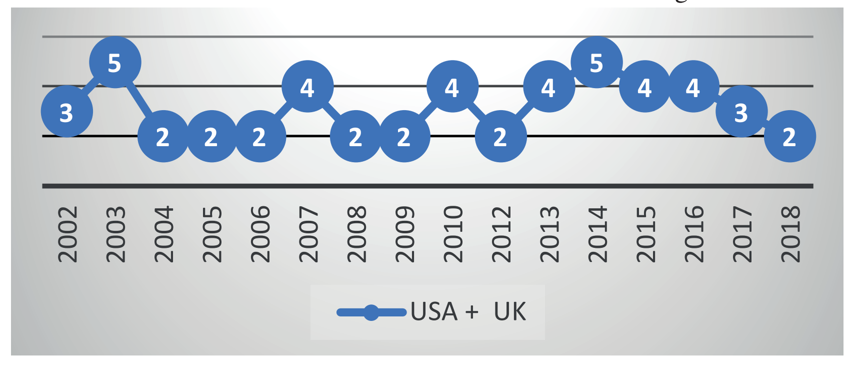
Le conclusioni che si evincono dalla presente indagine sono le seguenti:

1 Le opere di Camilleri hanno riscontrato un interesse vivace e costante in Inghilterra e negli Stati Uniti, con un conseguente numero ingente di traduzioni.

Traduzioni nel mercato americano (in blu) e nel mercato inglese



Somma delle traduzioni nel mercato americano e inglese



2 La maggior parte dei libri tradotti in lingua inglese appartiene al periodo posteriore al 2003, anno in cui Camilleri ha ricevuto il primo di numerosi premi successivi.

Per queste ragioni, si potrebbe ipotizzare che *Biografia del figlio cambiato* non sia ancora stato tradotto in lingua inglese in quanto è stato pubblicato nel 2000, dunque in una fase anteriore al periodo di maggior successo dell'autore. A queste considerazioni, è necessario aggiungere che il libro in questione è un'opera di difficile definizione e non un giallo, genere per il quale l'autore è mondialmente conosciuto.

Lo Stato nell'interiorità dell'essere umano: una prospettiva sul dantismo politico di Giovanni Gentile

DONATELLA STOCCHI-PERUCCHIO
University of Rochester

In una serie di saggi dedicati a Dante e distribuiti nell'arco di piú di trent'anni, il piú grande filosofo italiano del ventesimo secolo si confronta con il piú grande poeta del Medioevo su una teoria politica che concerne l'organizzazione della comunità umana sulla terra trovando in lui l'antecedente della sua teoria dello Stato, ovvero di quella che possiamo considerare l'essenza della sua filosofia comunitaria. Tale teoria si basa innanzitutto su una concezione dell'uomo e della sua verità piú profonda: lo Stato, come lo concepisce Gentile, è prima di tutto *in interiore homine,* cioè nell'interiorità dell'uomo. L'espressione gli viene[1] da un passo di Sant'Agostino nel *De vera religione*: "Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas".[2] La problematica politica pervade tutte le opera di Dante, ma data la particolare importanza della *Monarchia* nell'analisi gentiliana, sarà opportuno cominciare ricapitolando brevemente gli aspetti piú salienti di quello che è formalmente il trattato politico di Dante.

Comincerò col citare una efficace sinopsi della *Monarchia* scritta a mo' di recensione dal giornalista-filosofo Marcello Veneziani, al momento della pubblicazione nel 2013 di una nuova edizione del trattato:[3]

> La *Monarchia* è un'opera capitale non solo perché fu l'opera 'ghibellina' che sappiamo e che ebbe l'ardire di rivendicare —nonostante la donazione di Costantino all'epoca di Dante considerata ancora autentica— l'indipendenza della *potestas* imperiale da quella papale. L'autorità del monarca temporale per Dante discende dalla Fonte divina senza intermediari pontificali. […] Ma la *Monarchia* fu soprattutto il ponte fra l'antico e il moderno, la romanità e l'umanesimo, la cristianità e la città terrena e si situa come punto di equilibrio tra la *Civitas* di Sant'Agostino e il *Principe* di Machiavelli. Se per Agostino la *civitas* terrena è *civitas diaboli* e se per Machiavelli bisogna

[1] Giovanni Gentile, *I problemi della Scolastica e il pensiero italiano*. Firenze, Sansoni, 1963, p. 53.

[2] "Non andare al di fuori, ritorna dentro te stesso, la verità vive nell'interiorità dell'uomo" (trad. mia)

[3] Si tratta della *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni (Roma, Salerno, 2013). I riferimenti al testo latino e alla traduzione italiana contenuti nel presente saggio sono tratti da questa edizione salvo diverse indicazioni.

entrare nell'inferno per reggere le sorti dei popoli, Dante figura l'Impero come paradiso in terra.[4]

La strategia argomentativa di Dante per dimostrare la necessità dell'Impero si basa su due principi: quello della *reductio omnium ad unum* e il principio della similitudine.[5] Ciò avviene con l'attuazione di tutto il potenziale dell'intelletto possibile a cui tutti gli esseri umani devono concorrere sia nella speculazione che nella prassi. L'uguale dignità delle due istituzioni, Impero e Chiesa, ciascuna preposta alla guida del genere umano verso la sua destinazione terrena e celeste e ambedue derivanti da Dio senza intermediari, è la tesi centrale del trattato. Nell'asserire l'autonomia delle risorse intellettuali dell'umanità per argomentare la non subordinazione del potere politico a quello ecclesiastico e la reciproca indipendenza delle due istituzioni, in aperta opposizione ai teologi ierocratici, la teoria dantesca sconvolgeva l'equilibrio medievale tradizionalmente custodito dalla Chiesa e apriva la via alla modernità. Questo aspetto scandalizzò e affascinò vicendevolmente i suoi lettori e certo ebbe un ruolo primario nel determinare il destino travagliato del trattato. Il laicismo variamente caratterizzato della *Monarchia*, la sua dibattuta eterodossia filosofica e politica e il suo ruolo profetico in rapporto alla *Commedia* —ulteriormente complicato da problemi di datazione— colorano la storia della sua ricezione.[6] Vedremo chi era Gentile e il suo ruolo in tale storia, dopo esserci soffermati piú in dettaglio, se pure in maniera schematica, sulla struttura della *Monarchia*.

Nel raggiungere l'obiettivo ultimo di dimostrare la necessaria indipendenza del potere politico da quello religioso, Dante affronta anche tre problemi filosofici fondamentali: quello della conoscenza, quello della condotta morale e quello del governo. Come vedremo, le sue posizioni in questi tre campi troveranno una viva risonanza nella filosofia di Gentile.

Unità e similitudine

La grande novità della *Monarchia* è che l'umanità, concepita nella sua unità, è il nuovo protagonista della storia.[7] Il punto di partenza di Dante è che l'uomo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio, e siccome Dio è uno, l'umanità

4 Marcello Veneziani, "*De Monarchia*, lo scettro del premier Dante Alighieri", in *Il Giornale* [on line], 30 dicembre 2013. <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/de-monarchia-scettro-premier-dante-alighieri-979207.html>. [Consultazione: 9 giugno, 2018.]

5 "Omnia que sunt unius generis reducuntur ad unum" (tutte le cose che appartengono a un medesimo genere si riferiscono a una sola cosa). *De monarchia*, III xii 1, p. 209.

6 Si veda Maria Luisa Ardizzone, ed., *Dante as a Political Theorist*: *Reading Monarchia*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

7 Condivido in pieno su questo punto l'opinione di Maria Luisa Ardizzone che parla di umanità come "nuovo soggetto di storia". Infatti, a mio parere, la *Monarchia* non è focalizzata né sulla sovranità imperiale, né sull'Impero come istituzione, ma sull'umanità che trova nell'impero

è all'apice della sua perfezione quando realizza nella storia la similitudine secondo cui è stata creata.

Pensiero e azione

L'umanità ha un fine o un mandato dalla natura e dalla Provvidenza —che nella visione dantesca coincidono— di raggiungere il pieno potenziale del proprio intelletto sia speculativo che pratico nel pensiero e nell'azione, attraverso cioè sia l'intelletto che la volontà. Quindi gli esseri umani sono fatti non solo per pensare collettivamente, ma anche per agire di concerto nella concordia.[8] Alcuni critici hanno parlato di "intelletto politicizzato" in Dante.[9] Si preferisce dire qui che Dante storicizza l'intelletto: pensare e fare sono nel processo storico una cosa sola.

Monarchia

Come potere nelle mani di uno, *monos*, la monarchia è il sistema politico piú adatto a guidare il genere umano a questo fine in quanto il monarca è l'incarnazione di questa unità.

Legge

L'essere sottoposto ad un'unica legge è il rimedio contro la cupidigia che l'umanità ha ereditato con il peccato originale, il desiderio immoderato per i beni materiali che causa invidia e discordia. Perciò è il potere civile, e non la Chiesa, ad essere preposto a guida della vita morale dell'umanità.

Libero arbitrio come libertà di sottomissione

Lo strumento di cui il genere umano è dotato per raggiungere il suo fine è la libertà della volontà su cui si impernia sia la libertà morale che quella politica. È essenziale capire comunque che la vera libertà per Dante consiste in una deliberata scelta del bene, in un volontario assoggettarsi alla legge sia naturale che positiva.

l'espressione della sua unità naturale e il mezzo per reinstaurarla nella condizione postlapsaria. Si veda a proposito Maria Luisa Ardizzone, "Introduction" a *op. cit.*, pp. 1-32.

8 Ardizzone, nella sua lettura della *Monarchia* che appare a piú riprese e con diverse angolazioni critiche nei suoi scritti su Dante, privilegia l'espressione "pensare insieme" per descrivere questa unione degli intelletti orientati ad un comune fine speculativo. Si veda la nota precedente.

9 Per una ricognizione delle opinioni critiche in merito, si veda Donatella Stocchi-Perucchio, "The Limits of Heterodoxy in Dante's *Monarchia*", in Maria Luisa Ardizzone, ed., *Dante and Heterodoxy. The Temptations of 13th Century Radical Thought*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 201-204.

Veniamo ora a Giovanni Gentile. Innanzitutto osserviamo che gli anni della sua vita abbracciano tre momenti importanti della storia d'Italia: il periodo post unitario, le due guerre mondiali e il *Ventennio* fascista il cui epilogo culmina col suo assassinio, politico non meno che ideologico, nel 1944. Filosofo idealista e creatore di una versione riformata dell'idealismo hegeliano che si chiamerà attualismo, Gentile ebbe un ruolo primario se pure discontinuo nel formare la cultura italiana del tempo nei suoi vari ruoli di Ministro della Pubblica Istruzione, riformatore della scuola, fondatore dell'*Enciclopedia Italiana* e accademico di spicco. Nel 1925, quando Mussolini consolidava la dittatura, Gentile stilò il "Manifesto degli intellettuali fascisti" in cui dichiarava la sua adesione al fascismo, un'adesione che avrebbe mantenuto sino alla fine e pagato con la vita. Questo gesto portò ad una definitiva rottura con chi era stato per lui amico e interlocutore, il filosofo liberale Benedetto Croce, che espresse il suo dissenso con un contromanifesto. Convinto della missione storica del fascismo, Gentile forní la base dottrinaria al regime arrogandosi, e anche guadagnandosi dallo stesso Mussolini, il titolo di "filosofo del fascismo".[10] Tuttavia, un'identificazione senza riserve di Gentile con il regime sarebbe sia riduttiva che fuorviante se solo si considera l'influenza che il suo pensiero, analogamente a quello di Hegel nell'Ottocento, esercitò nel ventesimo secolo su intellettuali sia di destra che di sinistra, primo fra tutti, Antonio Gramsci.[11]

Quanto al suo rapporto con Dante, è difficile immaginare un caso di appropriazione filosofica e ideologica tanto cospicua quanto quella di Giovanni Gentile. Il poeta rimane infatti un punto di riferimento costante per la filosofia gentiliana dell'atto sia nel processo della sua formazione sia nelle sue formulazioni mature. Questo vale per l'estetica gentiliana come per la storiografia, l'ontologia, la filosofia della storia, la teoria dell'educazione e la filosofia politica in cui tutti questi livelli si integrano e culminano.[12] Un secolo dopo che Ugo Foscolo nel suo "Carme dei Sepolcri" aveva individuato nella storia della cultura italiana la base per la costruzione di un'identità culturale italiana, Gentile guardava a Dante "ghibellino d'Italia", eco del foscoliano "ghibellin fuggiasco", come al padre spirituale della nazione. Tale nazione era già una realtà politica ma non era ancora del tutto cosciente della sua identità spirituale. In altre parole, non era ancora uno Stato. Educare gli italiani a prendere coscienza di questa identità —"il fare" gli Italiani, come adempimento del

[10] Si veda tra gli altri Marcello Veneziani, *La rivoluzione conservatrice in Italia. Genesi e sviluppo della "ideologia italiana*". Milano, Sugarco, 1987, pp. 19-23; Augusto Del Noce, *Giovanni Gentile. Per un'interpretazione filosofica della storia contemporanea*. Bologna, Il Mulino, 1990, p. 326; Anthony J. Gregor, *Giovanni Gentile, filosofo del fascismo*. Lecce, Pensa Multimedia, 2014, p. 110.

[11] M. Veneziani, "Introduzione" a *Giovanni Gentile. Pensare l'Italia*. Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 14, 19-23.

[12] Si veda lo studio fondamentale di Carmelo Tramontana, *La religione del confine. Benedetto Croce e Giovanni Gentile lettori di Dante*. Napoli, Liguori, 2004.

programma risorgimentale del "fare l'Italia"— è la missione dell'attualismo di Gentile, la stessa piú tardi rivendicata da Mussolini per il fascismo.[13] La natura di questa missione filosofica e politica la si coglie bene nel titolo dell'antologia gentiliana curata dallo stesso Veneziani, *Pensare l'Italia*, un'espressione felice che denota la sinergia della filosofia con l'ideologia nazionalista che aveva animato Gentile ben prima della sua militanza fascista. Il suo programma educativo prende la forma di un'esortazione morale agli italiani ad onorare la loro tradizione diventando soggetti-agenti della storia e contribuendo, col perseguimento della libertà nella legge, al processo incessante della costruzione dello Stato. In questo suo atteggiamento profetico, Gentile trova in Dante un grande predecessore e ispiratore. Ciò si evince da vari scritti oltre che dai saggi piú propriamente danteschi qui elencati secondo l'edizione di Vito Bellezza: "Dante nella storia del pensiero italiano", corrispondente al IV capitolo della sua *Storia della filosofia*, del 1904; "Pensiero e poesia della *Divina Commedia"*: due recensioni dell'opera di Vossler sulla *Divina Commedia* del 1908-9; "La profezia di Dante", conferenza tenuta alla Casa di Dante a Roma nel 1918; "La filosofia di Dante" del 1921; e "Il Canto di Sordello" del 1939. Ad essi va aggiunto il primo capitolo, in gran parte dedicato a Dante, de *I problemi della Scolastica e il pensiero italiano*, dal titolo "La filosofia Scolastica in Italia e i suoi problemi" del 1918.[14]

Centrale alla sua ideologia politica, la teoria gentiliana dello Stato è stata ricondotta a Hegel con la mediazione della filosofia della prassi di Fichte e Marx e, in ambito italiano, a Bertrando Spaventa, principale esponente della filosofia Hegeliana del ventesimo secolo in Italia.[15] Lascerò tuttavia da parte in questa sede questi antecedenti moderni per guardare a Gentile come lettore di Dante e all'influenza di Dante su Gentile come teorico politico sia nelle sue opere poetiche che teoriche. Diversamente da Croce che aveva riconosciuto il valore della poesia dantesca solo nei momenti lirici Gentile, sicuramente piú perspicace e piú convincente, esaltava Dante come poeta del pensiero e come profeta. Ebbe infatti a dire che Dante era poeta in quanto profeta.[16] Ma profeta in che senso? Per Gentile, che condivideva con Dante una concezione profetica della storia, Dante era profeta del suo tempo in quanto, come i profeti biblici, denunciava problemi e proponeva rimedi, ma anche profeta dei tempi moderni.

[13] La formula, attribuita a Massimo D'Azeglio, fu poi adottata da Mussolini per descrivere l'obiettivo del fascismo. Christopher Duggan, *The Force of Destiny. A History of Italy Since 1796*. Boston, Hougton Mifflin Company, 2008, p. 449.

[14] Vito Bellezza, "Avvertenza", in Giovanni Gentile, *Studi su Dante*. A cura di Vito A. Bellezza. Firenze, Sansoni, 1965, p. VII-VIII; G. Gentile, *I problemi della Scolastica e il pensiero italiano*. Firenze, Sansoni, 1963, pp. 3-36.

[15] Diego Fusaro, *Idealismo e prassi. Fichte, Marx e Gentile*. Genova, Il Melangolo, 2014, p. 270. Secondo Fusaro, il prassismo di Marx che trova in Fichte la sua fonte, è "il segreto della riforma attualista della dialettica Hegeliana", *ibidem*, p. 275.

[16] G. Gentile, "La profezia di Dante", in *Studi su Dante*, p. 169.

Mentre i meriti di Gentile per quanto concerne la critica dantesca sono ampiamente riconosciuti, quando si tratta del valore della sua estetica dell'arte che comprende sia religione che filosofia e della sua intuizione fondamentale, primo segno della sua divergenza da Croce, sulla funzione intrinseca dell'allegoria nella poesia di Dante, all'attualismo politico di Gentile è stato imputato di aver causato non poche distorsioni interpretative. Critici come Alberto Di Giovanni e Pietro Mazzamuto hanno osservato che Gentile parla fin troppo spesso di se stesso e della sua ideologia nelle vesti di Dante, che la sua interpretazione è piena di sovrapposizioni, prestiti, sostituzioni, anacronismi, e *transferts* arbitrari, e che alla base di essa c'è "un' opposizione […] tra dato testuale e dimensione interpretativa, tra filologia e filosofia".[17] In realtà, a mio parere, una distinzione tra fedeltà filologica e tradimento filosofico sembrano poco consone al codice critico gentiliano fondato com'è sulla sua filosofia dell'identità. Ecco alcuni passi che ce la illustrano:

> Distinguiamo pure la *Divina Commedia* da Dante che la scrisse e da noi che la leggiamo, ma avvertiamo poi che questa *Divina Commedia*, che cosí distinguiamo da noi, è da noi ed in noi, dentro la nostra mente, pensata come distinta da noi. È cioè, essa stessa, in noi malgrado la distinzione: in noi, in quanto la pensiamo. Sicché non è nulla di estraneo a noi che la pensiamo […]. Conoscere è identificare: superare l'alterità come tale. L'altro è semplicemente una tappa attraverso la quale dobbiamo passare, se dobbiamo obbedire alla natura immanente del nostro spirito.[18]

Il metodo dell'immanenza è il punto di vista e la legge dell'idealismo attuale:[19] "La tradizione [...] che è la forza e il fondamento morale di una coscienza nazionale, non è un passato ancorché glorioso ma tramontato, bensí un vivo presente, operante nell'attualità dello spirito consapevole di sé, della sua forza, del suo destino".[20]

Gentile ci dà una giustificazione filosofica e, coerente con essa, una giustificazione metodologica per parlare dell'"altro", in questo caso della *Divina Commedia*, come se fosse non esterna ma immanente all'io nel suo processo di pensiero. Per lui l'identificazione che comporta l'appropriazione dell'alterità è conoscenza. Non esiste un dato, una realtà fattuale, statica, separata dal soggetto pensante. Il testo di Dante non è ancorato al passato ma è parte di una tradizione che vive nel presente ed è proiettata nel futuro. Tratto essenziale

[17] Alberto Di Giovanni, "Giovanni Gentile critico di Dante", in *Il pensiero di Giovanni Gentile*. Firenze, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 310, 319-321; Pietro Mazzamuto, "Gentile critico", in *Letteratura italiana*. I. *Critici*, vol. 2. Milano, Marzorati, 1969, p. 1539.

[18] G. Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*. Firenze, Sansoni, 1944, pp. 16-17.

[19] G. Gentile, *La riforma della dialettica Hegeliana*. Firenze, Sansoni, 1954, p. 232.

[20] G. Gentile, "La tradizione Italiana", in M. Veneziani, ed., *Giovanni Gentile*. Firenze, Le Lettere, p. 40.

della sua filosofia dell'atto, la tradizione, come la storia, appartiene per Gentile al presente ed è di natura dinamica e universalistica.

Vediamo ora come questi concetti si applicano al piú significativo scritto di Gentile su Dante che è il saggio "La profezia di Dante" e come il filosofo faccia suoi i principi fondamentali della *Monarchia* che adotta come chiave di lettura della *Commedia* stessa. Siamo nella primavera del 1918 dopo la sconfitta di Caporetto, quando Gentile avverte piú che mai l'urgenza di manifestare la sua idea dello Stato *in interiore homine* come antidoto alle ideologie divisive —"il cosiddetto nemico interno"— che, a suo avviso, stavano minando il morale degli Italiani.[21] "Una nazione non è né geografia né storia", aveva scritto recentemente, "ma programma, missione e sacrificio".[22] I valori danteschi diventano ora un forte incentivo a quel sacrificio. Al momento dello scontro con l'Impero Austro-ungarico, Gentile paragona il ruolo dell'Italia nella Prima Guerra Mondiale con la rivolta dei comuni contro l'egemonia imperiale nel Medioevo. Nel ricostruire la tradizione storica italiana, egli percepisce tale rivolta come la prima rivoluzione della modernità: una rivoluzione politica parallela a quella filosofica dell'umanesimo e alla manifestazione embrionale dello spirito nazionale italiano ora cementato dall'esperienza della guerra contro "l'ultimo erede del Sacro Romano Impero".[23]

Il saggio si apre con l'evocazione dettagliata delle concrete circostanze storiche della contrastata avanzata di Arrigo VII di Lussemburgo in Italia da parte dei comuni di Firenze e di Brescia e del vigoroso e forse non del tutto disinteressato intervento di Dante nella disputa dalla parte dell'Imperatore. Si tratta di una scelta significativa perché serve allo scopo che Gentile ha di risolvere il conflitto tra i due punti di vista, aprendo cosí la via alla conciliazione della visione di Dante con la propria. Al centro della disputa c'è la libertà, la libertà dall'Impero rivendicata dai comuni e la libertà sotto l'Impero auspicata da Dante. Tra le due posizioni Gentile sceglie di stare con Firenze ma, dopo aver riflettuto sulla nozione della libertà espressa da Dante, conclude commentando sulla modernità del concetto dantesco e ponendo cosí le premesse che gli consentiranno di applicare i valori imperiali di Dante alla sua idea di Stato nazionale. Una lunga citazione dall'*Epistola* VI, di cui riporto qui il paragrafo iniziale e quello finale, fornisce la base testuale alla sua tesi:

> Voi, trasgredendo ogni legge, umana e divina, sedotti da una perversa cupidigia [...] ricalcitrando al giogo della libertà vi siete mossi contro la gloria del principe romano [...] Ah stoltissimi tra i toscani! Non avvertite voi la

[21] Per l'impatto della guerra sullo sviluppo dell'attualismo si veda Claudio Fogu, "Fascism and Philosophy: The Case of Actualism", *South Central Review*, 23, no. 1, *Fascism, Nazism: Cultural Legacies of Reaction* (Spring, 2006), p. 14 e sgg.

[22] G. Gentile, "Le due Italie", in M. Veneziani, ed. *op. cit*., p. 156.

[23] G. Gentile, "La profezia di Dante", *Studi su Dante*, p. 137. Per le circostanze storiche a cui fa riferimento Gentile, si veda l'"Introduzione" di Diego Quaglioni alla *Monarchia*, in D. Alighieri, *Opere*. Milano, Mondadori, 2014, p. 838 e sgg.

> passione che vi governa, ciechi che siete, e vi blandisce col suo velenoso sussurro, o vi stringe con vane minacce, mentre vi asservisce al peccato impedendovi di obbedire alle sacratissime leggi, che rendono immagine della giustizia naturale, e la cui osservanza, se lieta, se voluta, non solo non è da schiavi, anzi essa è la piú alta libertà? Giacché che cos'altro è la libertà se non il correre spontaneo del volere all'atto imposto dalle leggi? E se libero è soltanto chi volontario obbedisce alla legge, come potrete credere voi di esser liberi, voi che, sotto il manto dell'amore per la libertà, a dispetto d'ogni legge cospirate contro lo stesso principe delle leggi?[24]

Mi piace richiamare a questo proposito e in questa sede la famosa frase ciceroniana pronunciata nel corso dell'orazione in difesa di Aulo Cluenzio Abito che Dante qui ricalca: "Legum servi sumus ut liberi esse possimus",[25] riportata a mo' di aforisma sotto il grande murale di José Clemente Orozco, "Las Riquezas Nacionales", che si trova nel palazzo della Corte Suprema a Città del Messico.[26]

Nel passo citato dell'*Epistola* VI, il filosofo riconosce la voce profetica di Dante quale espressione della fede del poeta, la stessa fede professata da Gentile nell'ambito secolare della sua religione civile:

> Egli, ripeto, vive della sua fede; e per questa fede, ai fiorentini che in nome della libertà chiudono le porte di Firenze a lui come ad Arrigo VII, bisogna che additi un'altra libertà: il giogo di quella libertà (secondo la sua energica frase), a paragone della quale quella dei fiorentini, quella dei guelfi, quella dei bresciani riottosi e di tutti gli altri che ne sostenevano in Italia gli sforzi, era inconsapevole servitú.27

Il "giogo della libertà", in cui Gentile coglie l'essenza della libertà politica di Dante, è all'origine della risonanza che egli sente con il poeta:

> Già qualche parola di essa [l'invettiva dantesca] ci ha svegliate nell'animo profonde, vaste risonanze; e non possiamo non fermarci a considerare quella libertà che Dante vagheggia, volontaria osservanza della legge in cui si specchia la giustizia naturale, o, come oggi si direbbe, della legge che abbia un valore razionale. È questo un concetto vitale della vita moderna [...].[28]

Tale conclusione che glossa il passo dantesco con un riferimento alla modernità e al rapporto tra libertà e legge rivela che ciò che conta di piú per

[24] D. Alighieri, *Opere*, p. 140.

[25] "Siamo schiavi delle leggi per poter essere liberi" (trad. mia).

[26] Marco Tullio Cicerone, Orazione *Pro A. Cluentio* [on line]. <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/cluentio.shtml>. [Consultazione: 10 giugno, 2018.] L'intero passo recita: "Legum ministri magistratus, legum interpretes iudices, legum denique idcirco omnes servi sumus ut liberi esse possimus".

[27] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 142.

[28] *Ibidem*, p. 143.

Gentile, sia che parli dell'Impero che della nazione, è il principio etico fondante di una comunità, principio che precede e sostiene ogni forma empirica di organizzazione politica. Quel principio è il suo concetto di Stato e si può dire che l'intero saggio è in effetti una ricostruzione attraverso Dante della teoria gentiliana dello Stato. La teoria si articola intorno a due poli concettuali sovrapposti: quello dello *iugum libertatis*, 'il giogo della libertà,' e quello della concordia delle volontà che dipende, come dice Gentile citando Dante, *ab unitate quae est in voluntatibus*, 'dall'unità che è nelle volontà.'[29] Lo *iugum libertatis* che rende possibile l'unità delle volontà è necessario per la realizzazione degli ideali di giustizia e libertà che Dante pone come obiettivo dell'umanità nella storia e costituisce per Gentile il principio di universalità che sostiene la società *in interiore homine*.

Un *excursus* sui punti principali della dottrina politica dantesca —che sono la necessità della concordia nell'unità delle volontà, la provvidenzialità dell'Impero, la redenzione attraverso il Cristo e la redenzione attraverso il Veltro, la Chiesa e l'Impero come i due rimedi contro l'infermità del peccato— porta Gentile a riconoscere in Dante un "assertore vigoroso del valore dello Stato" in cui "le immanenti aspirazioni dello spirito" vengono soddisfatte. Per Stato egli intende qui lo Stato etico, espressione della "natura politica, essenzialmente etica" dell'uomo, diversa dalla *polis* greca, "mera formazione naturale", e dall'Agostiniana città terrena, "radice di ogni male", dove domina la cupidigia. Agli occhi di Gentile, è la visione umanistica del Cristianesimo di Dante che, in sintonia con la propria, permette al poeta di superare sia la semplice nozione aristotelica di Stato, sia il pessimistico dualismo cristiano e paolino di Agostino. Ma come fa Dante a risollevare "la città terrena che Agostino aveva abbattuta"? Gentile risponde che "lo Stato risorge nella mente di Dante non piú come legge naturale, ma come celebrazione della libertà", all'interno di un piano redentivo che era stato avviato dall'"Uomo-Dio" e che attende ancora di essere portato a compimento. Da qui viene l'idea gentiliana della missione religiosa, liberatrice del Veltro, cioè l'Imperatore, come secondo Messia: "dopo Cristo venuto a riscattare l'uomo dalla servitú del peccato originale, [il monarca] ripristina nell'uomo stesso il perduto vigore e, col sottoporre a legge il volere, lo sottrae alla schiavitú non per anco abolita del peccato attuale".[30]

L'intuizione gentiliana dell'Impero come continuazione dell'opera della redenzione deriva dalla sua lettura politica della profezia del Veltro nel Primo canto dell'*Inferno* in relazione ai compiti dell'Imperatore descritti nella *Monarchia*. Questa lettura non è meno plausibile della sua interpretazione dell'obiettivo politico dantesco di pace e giustizia attraverso la libertà come progetto in divenire. Gentile capisce che, mediante la funzione correttiva dell'istituto imperiale che si

[29] *Monarchia*, I xv 8.

[30] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 152-53.

esplica nel freno imposto alla cupidigia umana dalla volontà del monarca (l'*uni velle* di *Mn* III x 5),[31] Dante ci addita l'obiettivo di perfezione che sta davanti all'umanità nella storia e alla storia stessa come processo di perfettibilità. Alla luce di questa consapevolezza, Gentile cancella la distanza temporale che lo separa dal poeta e si esprime con il linguaggio dell'inclusione:

> La pace dell'uomo d'accordo seco stesso e con gli altri, dentro la giustizia che è libertà, non è dietro alle nostre spalle, quasi passato rimpianto con vana nostalgia; anzi è l'ideale che brilla alto innanzi a noi; è il nostro dovere, la nostra missione, la volontà di Dio che noi dobbiamo fare.
> Lo Stato dunque risorge nella mente di Dante non piú come legge naturale, ma come celebrazione della libertà, opera dell'uomo rinfrancato da Dio, prodotto dello spirito nella pienezza della sua virtú religiosa. Non è piú il semplice concetto aristotelico, e neppure il pessimistico cristianesimo di Agostino. L'aristotelismo è rinnovato dal punto di vista Cristiano [...].[32]

Già qui vediamo delinearsi il Dante attualista di Gentile. Con la formula dello Stato come celebrazione della libertà e come "realtà etica", Gentile intende la "consapevolezza di quel che si è" e la "volontà di quel che si dev'essere".[33] Questo passo su Dante riecheggia un altro testo importante di Gentile dove si parla di libertà che è *La riforma della dialettica Hegeliana*:

> La storia dell'umanità procede per gli sforzi continui del volere che vien liberando se medesimo attraverso le lotte civili, economiche, politiche, religiose, scientifiche, verso l'assoluta libertà della ragione, la cui forma ideale, se in tutto realizzata, segnerebbe la conclusione della storia. Ma, poiché ogni ideale si viene realizzando in una vita infinita, la conclusione non verrà mai, né la perfetta libertà etica sarà mai un fatto, e gli uomini si travaglieranno sempre a umanizzarsi, a farsi sempre piú liberi, con ritmo perpetuo di moralità e di filosofia.34

Il linguaggio dell'inclusione, la cui universalità è sottolineata dall'uso ripetuto del pronome "noi" e del possessivo "nostro" è il *leitmotif* di tutto il saggio sulla profezia: "Anche noi dunque ripetiamo col nostro grande Poeta, che Roma, il suo impero, e quell' idea che l'impero lascia dietro di sé, di un comune diritto, quasi immagine, come Dante ci ha detto, di una giustizia naturale [...]. Questa è la nostra fede, e la forza della nostra fede".[35] Parlando del *Paradiso* dantesco, Gentile dice che la libertà consiste nella consapevolezza di appartenere ad un

[31] *Ibidem*, p. 160.
[32] *Ibidem*, p. 153.
[33] G. Gentile, "La filosofia e lo Stato", in *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 10 (1929), p. 165.
[34] G. Gentile, *La riforma della dialettica Hegeliana*, p. 125.
[35] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 159.

tutto piú grande che trascende l'individualità e nell'obbedienza all'imperativo che sorge da questa consapevolezza:

> Lo spirito che si sublima nel cielo di Dio, [...] è quello dell'uomo, che ha imparato a sentire l'interesse di tutti come superiore al proprio, anzi come l'unico: quello cioè che ha imparato ad obbedire alla legge come voce piú intima, piú imperiosa e insieme piú soave, che gli parli dall'intimo della coscienza. E perciò, come predicava Dante a' suoi fiorentini, è divenuto libero. Libero di quella libertà, che è detta il maggior dono che Dio [...] facesse alle creature intelligenti.[36]

Il mondo della trascendenza rappresentato nel *Paradiso* di Dante diventa *il punto di vista trascendentale* di Gentile cosí che la comunità dei beati nell'Empireo della *Commedia* diventa il modello di una città terrena con le caratteristiche di quella che Gentile chiama "società trascendentale", ovvero la società *in interiore homine*.[37] Si può riconoscere qui un concetto che attraversa tutta l'opera gentiliana. Vediamo questo brano del 1916:

> Sul terreno dell'esperienza tutti i nostri problemi morali sorgono appunto da questa opposizione assoluta in cui l'Io empiricamente si distingue da tutte le persone, e deve tuttavia instaurare un'armonia, un'unità, con tutti gli altri e con tutto l'altro. Sorgono [...] ma non si risolvono, se non quando l'uomo arrivi a sentire i bisogni altrui come i bisogni propri, e la propria vita, quindi, non chiusa nell'angusta cerchia della sua empirica personalità, ma intesa sempre ad espandersi nell'attuosità di uno Spirito superiore a tutti gli interessi particolari, eppure immanente al centro stesso della sua personalità piú profonda.[38]

È questa la distinzione per Gentile tra l'"Io" empirico e l'"Io" trascendentale. Il brano ben si accorda con questo passo de "La profezia di Dante":

> La vita comune è allargamento della vita spirituale della persona, la quale viene a trovarsi nella necessità di instaurare un piú alto e piú spirituale carattere, una piú concreta unità interiore; e crea cosí lo Stato. Il quale tuttavia avrà sempre lo stesso valore assoluto che la personalità individuale, giacché sarà l'ampliamento di essa e la sua vera realizzazione.[39]

Passiamo ora ad esaminare come il concetto di profezia si leghi al concetto di Stato. Ne "La filosofia di Dante", Gentile ci dice che l'arte di Dante è profetica perché l'allegoria vela una dottrina universale, dove universale si-

[36] *Ibidem*, pp. 159, 162-163.

[37] G. Gentile, *Genesi e struttura della società. Saggio di filosofia pratica*. Firenze, Sansoni, 1945, p. 33.

[38] G. Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, pp. 17-18.

[39] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 171.

gnifica filosofica nella misura in cui "investe tutta la sfera delle relazioni che legano l'uomo al mondo".[40] Ne "La profezia di Dante", Gentile scrive che sul volto di Dante "batte [...] il pensiero del destino dell'uomo".[41] Con una felice sinestesia del battito del cuore applicato alla mente, il filosofo riesce a rendere il carattere attivo-volitivo del pensiero dantesco e a convalidare nel contempo, con Dante, il carattere universalistico e dinamico dell'attualismo come filosofia dell'azione.

Gentile non parla mai della teoria dell'intelletto possibile che Dante presenta nella *Monarchia* come principio guida della sua indagine e fondamento filosofico della sua teoria dell'Impero (*Mn* I iii 2). Il motivo si può rintracciare nella sua avversione per l'Averroismo sulla cui importanza ai fini del trattato tanto si è dibattuto.[42] Eppure un collegamento tra la nozione dantesca dell'intelletto possibile e la teoria attualistica gentiliana del pensiero pensante sembra particolarmente pertinente alla teoria dello Stato che troviamo ne "La profezia di Dante". Nella *Monarchia,* Dante dichiara che l'attività propria del genere umano (*humana universitas, universitas hominum,* o *humanitas*) è l'attività conoscitiva dell'intelletto possibile, che il fine ultimo dell'umanità è l'attuazione dell'intero potenziale di tale intelletto e che questa attuazione consiste in una incessante attività speculativa e per estensione pratica che richiede la partecipazione di tutti gli esseri umani. Dante teorizza cosí l'universalità del pensiero, l'inseparabilità del pensiero e dell'azione, del conoscere e del fare (dove l'idea della prassi pertiene alla sfera sia dell'agire, cioè la politica, che del fare, cioè l'arte intesa come lavoro e produttività), come pure la perpetuità dell'attività stessa, almeno fino alla fine del mondo.[43] Infine, dato che la *Monarchia* tratta della sfera etica, cioè la sfera dell'azione umana, Dante non si occupa tanto dell'attività speculativa dell'intelletto ma soprattutto di quella pratica della volontà.[44]

Come Dante, Gentile si interessa al rapporto tra individualità e pluralità e la sua *reductio ad unum* consiste nel risolvere l'"io empirico" nell'"io trascendentale". Come la comunità di soggetti pensanti che Dante concepisce unificata nell'attività dell'intelletto possibile, cosí lo Stato gentiliano esiste prima di tutto *in interiore homine*. In quanto comunità interiore, esso non si identifica con il governo come l'intelletto possibile di Dante non si identifica con l'Impero ma ne è il presupposto filosofico:

[40] G. Gentile, "La filosofia di Dante", in *Studi su Dante*, pp. 205-206.

[41] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 169.

[42] G. Gentile, *I problemi della Scolastica*, pp. 118-122.

[43] È questa l'interpretazione che Bruno Nardi dà dell'*actuare semper* in *Monarchia*, I iv 1. In "Note" alla *Monarchia*, in *Opere minori*, vol. 5, t. II. Milano, Ricciardi, 1979, p. 303.

[44] *Monarchia*, I iii 1-10.

> Che cosa è lo Stato? Si chiami impero con Dante, o si chiami altrimenti, lo Stato è quello a cui Dante mira con la sua universale monarchia: *unum velle, unum nolle*.[45]

> Lo Stato […] non è *inter homines*, ma in *interiore homine*. Non è quello che vediamo sopra di noi; ma quello che realizziamo dentro di noi, con l'opera nostra, di tutti i giorni e di tutti gli istanti; non soltanto entrando in rapporto con gli altri, ma anche semplicemente pensando, e creando col pensiero una realtà, un movimento spirituale, che prima o poi influirà sull'esterno, modificandolo.[46]

> L'uomo, quest'essere pensante, che è coscienza di sé, personalità teorica in quanto pratica, e pratica in quanto teorica, non è l'uomo singolo, particolare […]. Pensare è superare la particolarità e universalizzarsi […] l'uomo è veramente animale politico: il suo pensiero non è suo, ma suo in quanto sociale, universale: degli uomini […] e del mondo.[47]

> […] tutti gli uomini sono, rispetto al loro essere spirituale, un uomo solo, che ha un solo interesse, in continuo incremento e svolgimento: il patrimonio dell'umanità.[48]

> […] il nostro prossimo […] quello che propriamente si dice Noi […] formano quell'unica persona, quell'unico soggetto, che è il vero soggetto, del conoscere; del conoscere e dell'operare umano; quel soggetto che conosce e opera sempre per un interesse universale, e, per cosí dire, per conto di tutti; o meglio per conto di un Uomo, in cui tutti i singoli uomini concorrono e s'immedesimano.[49]

> […] in fondo all'Io c'è un Noi; che è la comunità a cui egli appartiene, e che è la base della sua spirituale esistenza, e parla per sua bocca, sente col suo cuore, pensa col suo cervello.[50]

Torniamo ora al saggio su Dante con due citazioni finali:

> Questo è oggi il nostro ideale. Potrei dire, il nostro Stato, avvertendo che lo Stato, al modo stesso d'ogni realtà etica, non è per l'appunto quello che c'è, ma quello che si costruisce, quello che noi politicamente lavoriamo sempre a costruire, senza poter dire mai di avere bella e compiuta l'opera nostra: l'idea, per cui lottiamo, per cui diamo anche la vita, torcendo lo sguardo dai difetti degli istituti e degli uomini in cui essa s'incarna, se non fosse per

[45] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 171.
[46] G. Gentile, "Il problema politico", in M. Veneziani, ed., *op. cit.*, p. 189.
[47] G. Gentile, "La filosofia e lo Stato", p. 165.
[48] G. Gentile, *I fondamenti della filosofia del diritto*. Firenze, Sansoni, 1961, p. 75-76.
[49] G. Gentile, *La riforma dell'educazione*. Firenze, Sansoni, 1955, p. 70.
[50] G. Gentile, *Genesi e struttura della società*, p. 15.

> colmarli col senso vivo e operoso del nostro ideale. Questa fu la profezia di Dante […].[51]

Di qui Gentile procede alle conclusioni: "l'Impero dantesco è un'utopia, suggerita dalle idee del tempo […] allo Stato invece pensa Dante, allo Stato dell'avvenire, che è anche oggi il nostro problema".[52]

Rapportando cosí l'impero allo Stato del futuro piuttosto che all'utopia del passato, Gentile sostituisce l'utopia con la profezia aprendo l'universalismo etico di Dante a future interpretazioni politiche proiettate temporalmente già oltre la propria. Il metodo attualista mette in luce una reciprocità tra il poeta e il filosofo. Grazie a Gentile, le idee politiche di Dante acquistano una nuova urgenza, una nuova immediatezza e un nuovo potenziale per influenzare il modo in cui pensiamo a noi stessi come società. Nel contempo la mediazione di Dante contribuisce a distanziare la concezione gentiliana dello Stato etico, stigma della sua illusoria e in ultima analisi tragica adesione al fascismo, avvicinandola ai suoi antecedenti antichi e medievali. Grazie a Dante possiamo assumere un punto di vista inconsueto da cui riconoscere gli aspetti piú vitali e forse ancora validi della filosofia gentiliana dell'atto agli effetti del nostro odierno confronto con i bisogni e con le sfide di un mondo sempre piú globalmente atomizzato.

[51] G. Gentile, "La profezia di Dante", p. 172.
[52] *Ibidem*, p. 174.

Un'Europa nuova, un'Europa dei popoli: releer *La tregua* hoy[1]

EUGENIO SANTANGELO
Universidad Nacional Autónoma de México

"Sono tornato perché c'eri tu"

Al mismo tiempo que redactaba, "con vertigine", los textos que conformarían su primer libro, ocasionalmente, Primo Levi escribía también hermosos e imperfectos poemas. "Poesie" —él mismo nos dice en *Il sistema periodico*, "concise e sanguinose".[2] Y resultan reveladores estos dos adjetivos. A lo largo de su vida, la poesía constituyó para Levi la dimensión de lo imprevisible, del retorno improviso e involuntario de imágenes y palabras cuyo ímpetu parecía desestabilizar su actitud analítica, racional y pausada.[3] En prosa, la concisión que lo caracteriza no aparece nunca "sanguinosa", sino más bien atenta a mantener un equilibrio entre distancia y proximidad con la materia narrada, para abrir y cuidar un espacio de reflexión, más que de desamparo, para el lector. Es por ello que, por ejemplo, después de la premisa en la que afirma querer "fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano",[4] el famoso poema *Shemà* funciona como una verdadera interrupción disonante de la que será la calibrada economía de *Se questo è un uomo*. Una intimación que nos acerca vertiginosa, deícticamente a los hombres y mujeres "sin nombre", para que aparezcan, vívidos, desolados, desposeídos, en las casas y las calles de ese "vosotros" que nos incluye. La apelación a la memoria y el pensamiento coagula en la fuerza bíblica de una conminación y una maldición que están en franco contraste con el tono del libro.

[1] Quisiera dedicar estas breves reflexiones a las alumnas y alumnos con quienes compartí el salón de clase en un seminario dedicado a la obra de Levi, así como en otros acerca de la relación entre literatura y pueblos, en los que empezamos leyendo precisamente algunas páginas de *La tregua*. Sin ellas y ellos, estas páginas no hubieran sido posibles. En conjunto, intentamos que el salón se vuelva, quizás, un pequeño espacio para la construcción de las condiciones sociales de la escucha.

[2] Primo Levi, *Il sistema periodico*, en *Opere complete*, vol. I. Torino, Einaudi, 2016, p. 971.

[3] En una entrevista con Giuseppe Grassano, además de considerar, con exceso de modestia, "scarso" el valor de sus poemas, Levi describe su relación no metódica, "enigmática" y conflictiva con la escritura poética: "è un fenomeno che non capisco, che non conosco, che non so teorizzare, di cui rifiuto addirittura il meccanismo. Non fa parte del mio mondo. Il mio mondo è quello di pensare ad una cosa, di svilupparla in modo quasi… da montatore, ecco, di costruirla poco per volta. Quest'altro modo di produrre a folgorazioni mi stupisce", citado por Marco Belpoliti, "Note ai testi", en P. Levi, *Opere complete*, vol. II, p. 1811.

[4] P. Levi, *Se questo è un uomo*, en *op. cit.*, p. 137.

Su inclusión, sin embargo, no es casual, por supuesto. Y la serenidad con la que siempre Levi relató las vicisitudes editoriales del libro se enfrenta, en la urgencia de este poema, con otra voz. Una voz que busca la escucha y tiene que constatar que quienes la rodean no están (todavía, tal vez) listos para recibirla.

Valdría la pena releer otro poema cuyo título es igual de importante porque marca la coincidencia entre el ahora de la enunciación del yo poético y el ahora de la escritura: *11 febbraio 1946*.

> Cercavo te nelle stelle
> quando le interrogavo bambino
> ho chiesto te alle montagne,
> ma non mi diedero che poche volte
> solitudine e breve pace.
> Perché mancavi, nelle lunghe sere
> meditai la bestemmia insensata
> che il mondo era uno sbaglio di Dio,
> io uno sbaglio nel mondo.
> e quando, davanti alla notte,
> ho gridato di no da ogni fibra,
> che non avevo ancora finito,
> che troppo ancora dovevo fare,
> era perché mi stavi davanti,
> tu con me accanto, come oggi avviene,
> un uomo una donna sotto il sole.
> sono tornato perché c'eri tu.[5]

Se inscribe aquí un *topos*, sin duda, la relectura de la vida, de *una* vida a partir del punto luminoso, el "núcleo de condensación" de la amada, que le da un sentido y un trayecto y traduce el tiempo en búsqueda permanente de una felicidad (y una justicia) posibles. Sin embargo, no podemos olvidar que *esta vida* de *este hombre* que habla y escribe, desde un ahora tan significativo, ha sido atravesada por la herida histórica de los campos de exterminio. Y la cesura de Auschwitz configura otro punto, un abismo, que tensa el trayecto de sentido, lo interrumpe, como una maldición. La linealidad se agrieta, aunque la sintaxis tambalea para afirmar lo contrario. Si el sobreviviente puede todavía concebir un presente, un estar en el tiempo, es siempre y sólo por la otra, por los otros. Ese "tú" de la interpelación, recurrente en muchos de los poemas de Levi, indica entonces el singular —la otra amada, su unicidad irremplazable— a la vez que el común —la escucha urgente del deseo del testigo.

Para que la tensión de estos versos, para que la condensación de una vida no se rompan y vuelvan a caer al abismo, las palabras están a la espera de un tú, cada vez singular y colectivo, cada vez renovado. Un muy difícil nosotros.

[5] P. Levi, *Ad ora incerta*, en *Opere complete*, vol. II, p. 662.

Un nosotros a la escucha. Sin embargo, Levi estaba muy consciente de que, en todo momento, se necesita construir las *condiciones sociales* para la escucha. Así, toda su vida libró esta batalla, no sólo la del testigo-narrador, sino también la de la figura pública que, sin descanso, en una pluralidad de medios y lugares, y frente a interlocutores heterogéneos, buscó construirnos como ese "tú" por el cual él había regresado.

"E venne finalmente...": figuras del aparecer

¿Cuál es el "tú" de *La tregua*? ¿De qué manera se reactiva, hoy, frente a nosotros? Volvamos al prefacio de *Se questo è un uomo*. Allí Levi intenta condensar el enunciado aberrante, pero constante en la historia de la humanidad, que constituye la sustancia del veneno de Auschwitz: "A molti, individui o popoli —escribe— può accadere di ritenere, piú o meno consapevolmente, che 'ogni straniero è nemico'". Esta proposición yace siempre como una "infección latente" en nuestras sociedades. Pero cuando la latencia se desarrolla de manera sistemática, cuando el enunciado se vuelve premisa mayor de un silogismo, "allora, al termine della catena, sta il Lager".[6]

Por supuesto, nos resonará tal convicción, en múltiples ámbitos de nuestros países, de México a Italia, de América a la Europa actual y su comunidad ficticia. *La tregua* se plantea como una tentativa —afín pero diferente en tono y estructura a *Se questo è un uomo*— de desarmar, desarraigar aquella concreción del pensamiento, del afecto y de la mirada hacia el otro, la cual se materializa en espacios, cuerpos y lenguaje corroyéndolos, a veces paulatina, otras precipitadamente, como un cáncer: figura, ésta, repetida más de una vez por Levi.

En un libro denso e importante, el filósofo Paolo Virno intentó demostrar la existencia de una condición intersubjetiva originaria en el animal humano, un nosotros preindividual, que precede nuestra partición en un yo y en un tú. Basándose también en la hipótesis de las neuronas espejo, Virno plantea que hay, en toda especie viviente, una dimensión de co-sentir, de sentir en común, antes de cualquier división. Es, dice el filósofo, el lenguaje lo que provoca el debilitamiento, y a veces el derrumbe, de esta socialidad preliminar. En particular, una función que le concierne: la de la negación. El lenguaje nos permite negar cualquier representación. Se vuelve el operador de nuestra capacidad de *no* reconocer a nuestro símil y decir: "este *no* es un hombre". A la vez, sin embargo, es el mismo lenguaje, con una torsión que funda la ética y la política, el que puede sabotear el deterioro del co-sentir. Gracias a él, podemos negar la negación, desarmar la posibilidad permanente del no-reconocimiento, recons-

[6] P. Levi, *Se questo è un uomo*, p. 137.

truir la esfera de lo común, siempre reconociendo, sin embargo, su herida, su cicatriz.[7]

Creo que es posible leer *La Tregua* a partir de esta potencia lingüístico-antropológica; su Babel renovada es el retorno histórico de la posibilidad de decir "no" a la negación radical de Auschwitz: la posibilidad "di negare il nostro consenso", como le dijo una vez, desesperadamente, un compañero del Lager a Levi.[8] Esta potencia vislumbra, al mismo tiempo, una política de la amistad que destituye la misma oposición entre amigo y enemigo. Para intentar esbozar estas hipótesis, en lo que sigue me concentraré en pocos lugares textuales.

Como se sabe, el libro empieza en el momento de la liberación del Lager por parte del ejército ruso. Lo que se plantea como re-emersión a la vida —eso que en *Se non ora, quando?* es el "*alià*, [...] il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce" —[9] empieza con la exposición a las miradas de los liberadores, y con su vergüenza. De hecho, el capítulo entero, "Il disgelo", relata la re-emersión como una manera de recobrar el rostro, de figurar frente a los otros, de aparecer y ser reconocidos. Aquella primera visión, desde un afuera del sistema del Lager, se vuelve entonces un "centro solido, un nucleo di condensazione"[10] para los sobrevivientes, quienes permanecen inmóviles como astros apagados, hundidos en el frío.

Y si en Buna-Auschwitz no sólo se miraba como a unos enemigos a alemanes, *kapos* y privilegiados, sino también a los mismos compañeros de reclusión, en una degradación que contraponía a todos en contra de todos en pos de una sobrevivencia (casi) imposible, ahora la situación límbica del campo liberado se vuelve el espacio para volver a construir lazos con la singularidad de sus símiles. Para el restablecimiento de un co-sentir.

Y así expresa sorpresa la acotación de Levi al introducir otra escena memorable que le sigue a aquella primera mirada. Sorpresa que funciona como una forma de atención para el lector —Levi relata sus propios aprendizajes y éstos se vuelven una indicación de lectura, como construcción y tarea ética, política. En la primera noche de la liberación, sin poder dormir, entra al cuarto, como otra aparición, el viejo Thylle, "con visibile ribrezzo"[11] de sus compañeros. Thylle había permanecido en Auschwitz diez años y el poder sobrevivir tanto tiempo era privilegio sólo de unos cuantos, en todo caso no de los judíos. Era un prisionero político que, además, había pertenecido a la aristocracia del campo, ocupando una posición de fuerza en la zona gris que confunde víctimas y victimarios. De allí el "ribrezzo".

[7] Paolo Virno, *Saggio sulla negazione*. Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
[8] P. Levi, *Se questo è un uomo*, p. 166.
[9] P. Levi, *Se non ora, quando?* en *Opere complete*, vol. II, p. 649.
[10] P. Levi, *La tregua*, en *Opere complete*, vol. I, p. 310.
[11] *Ibidem*, p. 311.

Y sin embargo "fu questo Thylle [...] il compagno e il confidente della mia prima notte di libertà".[12] *Questo* Thylle. El demostrativo marca la emersión —también aquí, ahora: los deícticos en los relatos del Lager cada vez arrojan la escritura hacia un lugar de indeterminación radical—, inscribe el resurgir del reconocimiento del otro como *no* enemigo, *no* extranjero, *ya* no. El llanto de Thylle, su "faticoso e inverecondo pianto di vecchio, insostenibile come una nudità senile",[13] hace caer los límites que los separaban, derrumba las fronteras y las cartografías del Lager para dar lugar a pensamientos "smisurati, meravigliosi e terribili, ma soprattutto confusi".[14] Un complejo sistema de distancias y cercanías súbitas hace de este umbral un sabotaje de la negación que se desarrollará en todo el libro. Desde la generalización sin matices, obligada por la sobrevivencia en el Lager ("fino a quel giorno il vecchio Thylle era stato per me un estraneo, e perciò un nemico",[15] dice Levi), las lágrimas y aquel dolor nuevo compartido, la nostalgia, se transforman en un esfuerzo de singularización del otro y en la construcción de una mirada —una mirada afectiva— como punto de partida de los vínculos y de su cura. *La tregua* como libro del redescubrimiento y el cuidado del contacto otra vez posible con otros.

Levi nos muestra cómo también en la mirada reside la potencia afirmativa —negación que niega la negación— del reconocimiento. Y, al igual que su palabra, la mirada del testigo nos interpela para que, juntos, construyamos las condiciones sociales sin las cuales ésta no puede ser siquiera percibida.

"Una contraddanza selvaggia di separazioni e di incontri"

Al introducir la adaptación radiofónica de su libro —extraordinario ejercicio de escritura, dirección y grabación, desde hace poco otra vez disponible en la página web de Radiorai[16]— Levi escribe:

> È stata questa, a suo modo, una "tregua" di illimitata disponibilità, ed anche di speranza, fra l'orrore del Lager ed il ritorno alle responsabilità della vita di tutti i giorni: una tregua piena di svolte impreviste, di gente strana e di linguaggi mai sentiti. È questo il motivo per cui, nelle scene che seguiranno, la confusione delle lingue, la "Babele", è spesso dominante: ma non è piú la Babele del Lager, infernale, ossessiva, debilitante. È la confusione allegra di tutti gli inizi, del Caos primigenio, dei giochi dei bambini: a quel tempo si aveva un'indeterminata speranza che sulle ceneri del fascismo, e dal

[12] *Ibidem*, p. 312.

[13] *Idem*.

[14] *Ibidem*, p. 313.

[15] *Ibidem*, p. 311.

[16] Se puede escuchar en el siguiente link: <http://www.rainews.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-d4c1e891-9fc7-43d8-a9fc-81292c0a9373.html>

confluire di tutti i popoli liberati, sarebbe nata un'Europa nuova, appunto, l'Europa dei popoli.[17]

Tres elementos me parecen cruciales en esto que escribe Levi: la tregua como ilimitada disponibilidad; la Babel de lenguajes como *confusión alegre* y ya no como torre infernal de lenguajes violentados; finalmente, *La tregua* —las historias que allí se narran, pero también su escritura en un momento en que pareciera que se abran, para los sobrevivientes, las condiciones para la escucha y la mirada— como un nuevo inicio que se parece a los juegos de los niños. Estas tres guías confluyen en lo que la suspensión bélica, antes del trazado de la Cortina de Hierro, permite vislumbrar, esto es, a la vez *vivir*, aun momentáneamente, e *imaginar* para un futuro: "un'Europa nuova, appunto, l'Europa dei popoli". Aquel futuro se encuentra ya, incumplido, con el presente de la escritura, así interpela a sus lectores de 1962 para llegar hasta nosotros, en forma de semillas desechadas, pero nunca definitivamente perdidas.

Siguiendo estas indicaciones, creo que sería importante reactualizar el tono del libro a partir de la centralidad del juego, leyendo su movimiento y la insistencia en una comunicación "heteroglósica" como divertimiento de un mundo que (re)inicia. Y como tensión, por supuesto: entre "l'onda calda del sentirsi libero, del sentirsi uomo fra uomini"[18] —el entusiasmo y la energía de los "allegri scolari in vacanza"[19]— y el tropiezo, a cada paso, con el escenario luctuoso, con las ruinas y los escombros —también, como es obvio, interiores. Esta tensión irresuelta es la negación de la negación que conserva la herida, la memoria y la latencia del no-reconocimiento. Lo importante es que, tensado por una reconciliación imposible, el libro redescubre en el juego la posibilidad del deseo, y la invención de la palabra, de la mímica y del cuerpo, así como la alegría de la traducción como apertura de un espacio en el que la rigidez de las fronteras es desactivada.

El juego de los niños constituye la operación a-económica por excelencia, el actuar desinteresado, el medio puro[20] del divertimiento con otros. Y la estructura misma del libro —en el que la divagación, el errar por errores burocráticos, inscribe el movimiento del viaje en la rítmica de los capítulos— configura precisamente el *divertere* de la línea recta,[21] de las fronteras rígida y violentamente trazadas. Los límites de los campos de prófugos son límites jocosos, mal vigilados, con huecos por todos lados. La inquietud vital de los

[17] P. Levi, La tregua. Adattamento radiofonico, en Opere, vol. I, p. 1297.

[18] P. Levi, *La tregua*, p. 343.

[19] *Ibidem*, p. 362.

[20] Véase Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine*. Bollati Boringhieri, 2008.

[21] "In effetti proprio il divagare, il *divertire* dell'esperienza e del pensiero —dal trauma del Lager— è, piú che il tema, la sostanza stessa della *Tregua*", Andrea Cortellessa, "Da *La tregua* a *La strada di Levi*", en Marco Belpoliti y Andrea Cortellessa, eds., *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*. Milano, Chiarelettere, 2010, pp. 173-174.

personajes del libro hace de los atravesamientos el motivo del encuentro, y viceversa. Puesto que, en el mapa desdibujado de la Europa en tregua, todos son extranjeros. Extranjeros que *confluyen*, como dice Levi, desactivando la idea de enemistad; extranjeros que juegan con sus identidades nacionales y sus incomprensiones, para disgregarlas y abrir a una disponibilidad abiertamente humana, la de un hombre que ya no puede ser pensado sin Auschwitz. La Europa de *La tregua* es la Europa del "brulicare di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi".[22] Cuando escribe esto Levi lo hace con la valencia positiva y algo subversiva de un ímpetu carnavalesco que se asocia a la ética del luto infinito, en tanto construcción de una memoria realmente colectiva. Es ésta, tal vez, la prueba de la que habla al final del libro, esa que sigue vigente para el tú europeo (y global). Percibir la Babel de culturas como "contraddanza selvaggia di separazioni e di incontri";[23] de una manera parecida a la actitud de su amigo y *alter ego* Cesare, quien logra que el mercadeo, incluso el engaño como juego popular de las lenguas y los gestos, sean motivo de reconocimiento y no de degradación del otro.

"E dài! Caccia 'ste pignonze!",[24] gesticula Cesare, con su virtuosismo polaco-romanesco que, del gueto de Roma y Porta Portese al mercado de Katowice, deja resonar la forma de vida de la risa popular. La traducción, el entretejerse de las lenguas extranjeras, se vuelve el juego de la pluralidad de los pueblos en el mapa europeo, ahora difuminado, y por esto mismo *disponible*. La centralidad de esta palabra para Levi es remarcada por una nota de la edición para las escuelas de *La tregua*. La ilimitada disponibilidad es el límite, el confín que se abre a "la condizione di chi è (o si sente) 'disponibile', e cioè intimamente libero, aperto a molti destini".[25] No sólo la necesidad absoluta del Lager, en el que el destino no podía sino ser *uno* para los deportados; también la Europa de los nacionalismos es aquí resquebrajada al figurar la contingencia como libertad, como posibilidad. El tiempo vuelve a divertirse y la esperanza de las comunidades en movimiento conforma el juego como utopía muy tópica —pero dis-puesta, separada, en divergencia radical frente a los lugares de la determinación violenta.

Es ésta la experiencia que habría que resignificar y volver a despertar. Frente a una Europa (y un mundo) que multiplica fronteras y exclusiones. Que crea nuevos campos de concentración. Que desplaza, humilla, violenta. Frente al Mediterráneo como gigantesca fosa común. Porque alguien ha decidido, una vez más, que el extranjero es enemigo.

Casi al final del libro, en contra de los circuitos de la exclusión inclusiva e inmunizadora de las fronteras, *La tregua* nos ofrece una alegoría espuria, un

22 P. Levi, *La tregua*, p. 327.
23 *Ibidem*, p. 401.
24 *Ibidem*, p. 366.
25 P. Levi, *La tregua* (note all'edizione scolastica), en *Opere complete*, vol. I, p. 1406.

poco italiana, un poco rusa, en contacto y no en conflicto gracias a su recíproca extranjería. Una alegoría del cruce como juego. Como construcción social de la escucha, y de la mirada.

En el último tren, el que llevará a la "comunidad itinerante"[26] por fin a la añorada casa, se produce esta escena:

> Coi ragazzini italiani [i soldati russi] strinsero una curiosa e dissimmetrica amicizia. Impararono da loro vari giochi, fra cui quello del circuito: è questo un gioco che si fa con le biglie, spingendole lungo un complicato percorso. In Italia, è inteso come rappresentazione allegorica del giro: ci riuscí perciò strano l'entusiasmo con cui fu assimilato dai giovani russi nei cui paesi le biciclette sono rare, e le gare ciclistiche non esistono. Comunque sia, fu per loro una scoperta: alla prima fermata del mattino, non era raro vedere i sette russi scendere dal loro vagone-giaciglio, correre ai vagoni delle famiglie, aprirne le porte d'autorità, e depositare a terra i bambini ancora tutti assonnati. Poi si davano a scavare alacremente il circuito in terra con le baionette, e s'immergevano nel gioco in fretta e furia, carponi a terra e col parabellum sulla schiena, ansiosi di non perdere neppure un minuto prima che la locomotiva fischiasse la partenza.[27]

¿Será éste el relampagueo de la Europa nueva, de la Europa de los pueblos? La profanación de las bayonetas que ya no sirven para la religión de la guerra, sino para trazar el circuito escaleno y deforme de un juego que, como los trayectos del libro, es todo nuevo, apenas aprendido y cada vez reactualizado: lleno de memoria.

[26] *Ibidem*, p. 389.
[27] *Ibidem*, p. 450.

La comunità oscena: stile adolescenziale e politica del Movimento nel primo Tondelli

ACHILLE CASTALDO
Duke University

…quindi per favore niente "opera interna al Movimento"[1]

L'*alterità* presente in *Altri libertini* fin dal titolo può certamente essere letta in riferimento alla poetica bachtiniana polifonica aleggiante sulla Bologna dell'epoca, e che Tondelli dichiara subito come uno dei suoi modelli teorici ringraziando Bachtin in persona nei "Titoli di coda" del libro, nonché menzionandolo in riflessioni e interviste successive: "In parte diciamo che il polifonismo è anche quando ogni personaggio e ogni azione minima all'interno del romanzo ha una sua autonomia, per cui interagire con gli altri punti del racconto, ma appunto conservando una sua piena autonomia".[2] Ma è forse possibile considerare quell'alterità in relazione a un altro aspetto del "romanzo a episodi", immediatamente messo in luce dalla censura che provò a bloccarne la diffusione all'indomani della pubblicazione, ovvero la sua *oscenità*.

In un testo apparso nel 2002, Enrico Palandri racconta di aver rinunciato a leggere un brano di "Postoristoro" (episodio di apertura di *Altri libertini*) inizialmente scelto per un suo intervento a una conferenza dedicata a Tondelli[3] per il ventennale della morte: "La mia scelta originaria era stata proprio *Postoristoro*, ma era giunto un veto. […] Lo strano divieto a *Postoristoro*, non so bene se giunto dalla famiglia di Pier Vittorio o da chi altro tra gli organizzatori, mi lasciava perplesso".[4] Del resto lo stesso Tondelli poco prima della morte, com'è noto, aveva praticato alcune correzioni su quel testo per eliminare le bestemmie ("diceva che non servivano, che non era giusto"),[5] dando cosí in un certo senso ragione a quel Donato Massimo Bartolomei, Procuratore Generale dell'Aquila, che aveva provato a impedirne l'uscita a difesa "[del]le divinità del Cristianesimo" (da notare il plurale quasi paganeggiante) e affinché il lettore non venisse "violentemente stimolato verso la depravazione sessuale e il disprezzo della religione cattolica".[6] Nonostante la sentenza assolutoria avesse

[1] Da un'intervista apparsa su *Lotta Continua* il 13 marzo 1980, *apud* Pier Vittorio V. Tondelli, "Nota ad *Altri libertini*", in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*. Milano, Bompiani, 2000, p. 1123.

[2] *Idem*.

[3] Si tratta dell'incontro "Ricercare" dell'ottobre 2001.

[4] Enrico Palandri, "Lo stile necessario", *La deriva romantica. Ipotesi sulla letteratura e sulla scrittura*. Novara, Interlinea, 2002, pp. 67-68.

[5] P. V. Tondelli, "Nota ad *Altri libertini*", in *op. cit.*, p. 1135.

[6] *Ibidem*, p. 1114.

poi sancito l'assenza dello stimolo verso la depravazione sessuale ("le parole utilizzate [...] non urtano la sensibilità dell'uomo medio, non suscitano in esso alcun impulso erotico"),[7] è però indispensabile notare come il Bartolomei cogliesse in un certo senso nel segno parlando della violenza di uno "stimolo" nei confronti del lettore.

La censura ha del resto spesso il merito di porre in termini chiari i problemi di teoria della ricezione: in un testo del 1984, Tondelli sembra riconoscere l'importanza della questione tornando sul tentativo censorio e riflettendo sul concetto di oscenità, di cui individua due possibili accezioni. La prima, positiva, riguarderebbe l'oscenità nel suo significato pseudo-etimologico, come ciò che è tenuto fuori dalla scena:[8] si tratterebbe, in questo caso, di quelle realtà sconvolgenti e non accettabili nell'esperienza ordinaria, che l'arte ci costringe ad affrontare. Solo in apparenza simile, sarebbe invece l'oscenità triviale e voyeuristica consistente nella spettacolarizzazione *fine a se stessa* di qualcosa che potremmo definire come un'atrocità del privato, come spesso accade con i mezzi di comunicazione di massa: "esiste anche un lato nero o tenebroso del concetto di oscenità: è quello del disvelamento fine a se stesso, del commercio del disvelamento. [...] Voglio dire che ritengo osceno fare di un fatto privato un'occasione pubblica reificata".[9] Ancora una volta, la problematicità di quel "fine a se stessa" sembra già essere tutta interna alla prospettiva censoria che l'autore finirà per abbracciare (in realtà ben prima della finale "conversione", viste le molteplici manifestazioni di fastidio da lui espresse nel corso degli anni nei confronti di quella sua prima prova narrativa), dal momento che il criterio dell'"utilità ai fini della trama" delle scene *incriminate* è da sempre uno dei cavalli di battaglia del discorso censorio. In ogni caso, l'autore chiude la sua riflessione con una sorta di definizione riassuntiva che sembra implicitamente smentire la distinzione tra una "buona" e una "cattiva" oscenità:

> L'oscenità è il terzo occhio. L'oscenità è la presenza di un occhio che non c'entra nulla con il contesto, un Occhio scaraventato lí senza preparazione, forse senza sentimento, un occhio malevolmente curioso, un occhio cinico e non umano. Ogniqualvolta ci si sente a disagio poiché ci si rende conto di essere questo terzo Occhio ecco lí c'è oscenità, lí c'è l'impresentabile per noi che si è fatto presentabile. È per questo che l'oscenità è strettamente legata al voyeurismo piú sfrenato. È per questo che oggi come oggi l'oscenità non ha piú forse a che vedere con gli atti linguistici e non riguardanti la sfera sessuale dell'uomo, ma piuttosto con la morte che forse è l'unico tabú rimastoci.[10]

[7] *Idem*.

[8] Nel brano citato di seguito, Tondelli presta fede a una pseudo-etimologia largamente diffusa.

[9] *Ibidem*, p. 1117.

[10] *Idem*.

Soprattutto a riguardo di *Altri libertini*, sarebbe difficile non constatare come la presenza di un terzo occhio sia in un certo senso una delle principali figure della funzione narrativa. Un occhio "terzo", espressione di un'"alterità" che si trovi in luoghi e in tempi in cui non dovrebbe essere, ad osservare una certa "atrocità" del privato spesso proprio nella sua inservibilità ai fini della costruzione del senso. Certo, l'autore caratterizza l'Occhio come "malevolmente curioso [...] cinico [...] non umano", il che sembrerebbe escludere la partecipazione empatica che è invece cosí evidente in questi racconti. Eppure, non è la curiosità malevola parte essenziale e inevitabile di quel processo di avvicinamento alla scena senza il quale non vi sarebbe shock, impatto emotivo, e non è il cinismo figura della distanza inoltrepassabile della "posizione letteraria", cosí come il "non-umano" designa il paradosso dell'artificialità della presentazione artistica che si fa trasparente consentendo all'occhio di essere dove non potrebbe —umanamente— essere?

Ma non si tratta di morale, né di etica della letteratura (altra tipica questione censoria). Si tratta piuttosto di mettere in evidenza come le narrazioni del primo Tondelli partecipino di un'esperienza storica radicata negli anni Settanta, quella del cosiddetto Movimento (a sua volta illeggibile al di fuori del contesto dell'Autonomia operaia sviluppatasi nel corso del decennio), per il quale il problema, anche gnoseologico, del vivere in comune, della prossimità che deborda nell'"osceno", assume un'evidente centralità. Certo non si può mancare di notare come l'autore abbia sempre tenuto a specificare la propria distanza dalla politica, perfino esplicitando l'estraneità della propria "opera" al Movimento (come nell'epigrafe al presente articolo).

"La communauté est ce qui a lieu toujours par autrui et pour autrui".[11] Con queste parole Jean-Luc Nancy prova a delineare, nell''83, dunque un anno prima che Tondelli dia la sua definizione di oscenità, il significato dell'essere in comune al di là di ogni comunismo "realizzato" e al di qua di ogni individualismo (un discrimine per il quale gli anni '80 assumono certamente un valore simbolico), come una possibilità storica non cancellabile (nonostante tutto) dell'essere sociale.

Nello stesso anno Lucio Castellano, Toni Negri, Paolo Virno e altri reduci dell'Autonomia degli anni '70,[12] dal carcere di Rebibbia, provano a definire il progetto politico dell'Autonomia (e su questo sfondo, del Movimento del '77), come una rottura rispetto al paradigma rivoluzionario classico della presa del potere statale e della conquista dei mezzi di produzione:[13] si trattava piuttosto,

[11] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 42.

[12] Il testo in questione è Lucio Castellano *et al.*, "Do You Remember Revolution?", in Michael Hardt e Paolo Virno, ed., *Radical Thought in Italy*. Trad. Michael Hardt. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 224-237.

[13] "La questione 'socialista' dell'occupazione dello Stato, della 'presa del potere' proletario in realtà non si pone neppure: perché il nuovo potere che emerge non si dà una rappresentazione

a loro dire, della costruzione conflittuale di spazi di autonomia nella vita quotidiana sottratti al potere dominante:[14] "The key to this new outlook was the affirmation of the movement itself as an alternative society, with its own richness of communication, its own free productive capacities, its own forms of life".[15] Certo, la definizione di queste forme di vita è sempre esposta al rischio di trasformarsi, data la natura estremamente eterogenea che ha caratterizzato le esperienze legate all'autonomia, nell'esegesi dei testi che hanno provato, nel corso degli anni, a renderne ragione.

Eppure, se il concetto di "rifiuto del lavoro" emerge come il nocciolo attorno a cui crescono queste esperienze, soprattutto in coincidenza con l'accelerazione impressa dal Movimento del '77, e con la centralità assunta dalle istanze del femminismo[16] e dalle prime organizzazioni degli omosessuali[17] —in cui il privato assume una centralità politica dirompente— il fulcro delle "forme di vita" da cui si sviluppa il movimento stesso sembra essere proprio una certa impensata dimensione del vivere in comune, inevitabile nel momento in cui il movimento stesso cerchi di farsi spazio autonomo di esistenza quotidiana in contrapposizione alla socialità dominante del capitalismo.[18] Questa dimensione può essere forse caratterizzata con quella alterità "terza" iscritta nello sguardo osceno, e che Nancy sembra voler implicare negando che l'essere-comunitario

statuale, non è delegabile, non è separabile da quelli che lo esercitano, non è politico ma 'produttivo', 'estingue' lo Stato". Lucio Castellano, "Il rifiuto del lavoro", in Sergio Bianchi e Lanfranco Caminiti, ed., *Gli autonomi*, vol. 2. Roma, DeriveApprodi, 2007, p. 17.

[14] "Le forze sociali che si mettono in movimento non si battono per abolire una totalità, né per instaurare una totalità alternativa. Si battono piuttosto per creare spazi di vita indipendente, di definizione autodeterminata dei modi di produzione, delle forme di vita, degli apparati tecnologici. Si battono cioè per convivere con le altre configurazioni sociali e culturali, per accoglierle senza esserne invase". Franco Berardi (Bifo), "Genesi e significato del termine 'autonomia'", S. Bianchi, L. Caminiti, *op. cit.*, vol. 2, p. 46.

[15] L. Castellano *et al.*, *op. cit.*, p. 229.

[16] "L'elemento piú dirompente è sicuramente quello del corpo. Ciò che sconvolge la stampa, ed entra nell'immaginario, è l'irruzione del corpo femminile guardato con occhio di donna [...] è questo l'elemento che scardina gli assetti di conoscenza e di percezione, è questo che diventa politico. È un corpo che rivendica, alla politica e al pubblico, la storia di oppressone millenaria delle donne". Elettra Deiana, "Dissonanze" (tavola rotonda con G. Colotti, E. Deiana, M. Fraire, P. Masi, M. Pivetta, M. Campanale), in Sergio Bianchi e Lanfranco Caminiti, ed. *Settantasette. La rivoluzione che viene*. Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 221. "Nulla, oltre alla 'forza operaia', è stato socialmente rilevante nel decennio Settanta quanto il sommovimento sociale determinato dalla rivolta del femminismo. Da lí origina la 'rivoluzione del privato' che si riverbera poi su tutta la materialità esistenziale legata alla questione della centralità della gestione del corpo nel processo rivoluzionario. È dibattito teorico, ma anche lotta pratica nel quotidiano". in Sergio Bianchi, "La pattumiera della storia", in S. Bianchi e L. Caminiti, ed., *op. cit.*, vol. 1, pp. 18-19.

[17] Si veda Porpora Marcasciano, *AntoloGaia: vivere sognando e non sognare di vivere: i miei anni settanta*. Roma, Alegre, 2014.

[18] "Il movimento del '77 fu essenzialmente un processo di critica della politica esistente, per una politica della vita quotidiana. È sul terreno della vita quotidiana, del lavoro e della comunicazione, che la lotta fra dominio e liberazione si svolge". F. Berardi (Bifo), "Pour en finir avec le jugement de dieu", in S. Bianchi, L. Caminiti, ed., *op. cit.*, p. 178.

possa appartenere all'esperienza del soggetto come un darsi immediato del vivere insieme, o dell' "essere-con," per usare l'espressione heideggeriana (*Mitsein*) da lui richiamata: "la comunità ha luogo attraverso gli altri e per gli altri". In altri termini, l'esperienza della comunità nega la "presenza" del soggetto, che non si può, propriamente, *condividere*; si tratta piuttosto di un qualcosa cui si può *essere presso*. È per questo che in un certo senso si può essere solo "terzi" nei confronti della comunità, che è ciò che è sempre già lí, sempre già presente nell'immagine di almeno altri due esseri umani (l'unità minima della comunità meno il terzo che la rende possibile) cui ci si accosta. Quello che Nancy descrive qui non è altro che l'esperienza piú banale e diffusa della vita comunitaria, ovvero il fatto che essere parte di un gruppo vuol dire innanzitutto essere un occhio che osserva gli altri, che assiste, con indispensabile cinismo, con curiosità inevitabile, a quegli aspetti del privato la cui condivisione non è "necessaria", né opportuna, secondo le regole della razionalità o del decoro. Non ha senso pensare la comunità come ciò "che si fa" in comune: si tratta, in questo caso, della banale interazione tra soggetti: la dimensione comunitaria si apre solo quando c'è la posizione del terzo, solo quando l'Occhio estraneo ma partecipe, non piú soggettivo (perché ridotto fino al chiunque impersonale) scruta l'oscena emergenza del quotidiano. Non a caso, interpretando Bataille, Nancy definisce l'esperienza della comunità attraverso due momenti irriducibili a unità, eppure non separabili, ovvero la comunità propriamente detta (nel senso immediato di un interagire) e l'estasi. Quest'ultima, figura di una "posizione" che nella comunità apre il luogo dell'impersonale, è caratterizzata come interruzione: "La communauté est faite de l'interruption des singularités, ou du suspens que sont les *êtres* singuliers".[19] In altri termini, non è possibile pensare all'esperienza comunitaria senza la posizione vuota dell'impersonale, quella che deve essere di volta in volta occupata dalla singolarità esposta all'essere-insieme, e cui quest'ultimo si offre.

Naturalmente, affinché abbia senso il permanere di questa dualità, è necessario che le forme della comunità esposta all'estasi, e cui l'estasi si espone, siano aperte a quelle esperienze "estreme" eppure ordinarie del quotidiano, che non possono semplicemente essere condivise (e che il vivere sociale tende ad occultare), come il dolore, la malattia, la sofferenza psichica, e naturalmente la morte, che diviene per Nancy il fulcro stesso dell'essere in comune. Si tratta della morte dell'altro (o, per meglio dire, degli altri, dal momento che l'esperienza che si offre all'estasi deve essere già sempre quella di una comunità), non in quanto rispecchiamento in cui *io* possa vivere la mia stessa morte, ma in quanto esperienza dell'altro non condivisibile, alla cui estremità posso soggiornare, attardarmi (il *Verweilen* accanto alla morte di cui parlava Hegel nella *Fenomenologia*): "je ne me reconnais pas dans cette mort d'autrui

[19] J-L. Nancy, *op. cit.*, p. 79.

—dont la limite m'expose pourtant sans retour".[20] E poi, citando Heidegger: "Nous ne faisons pas l'expérience au sens authentique de la mort de l'autre. Mais nous sommes toujours tout au plus 'auprès'".[21] Il richiamo alla morte serve qui proprio per chiarire l'equivoco sempre in agguato quando si tratta del dolore degli altri: che sia possibile condividerlo, capirlo:[22] proprio come per la morte dell'altro, quanto ci è concesso rispetto al dolore degli altri non è in nessun caso condivisione, ma solo estatico essere presso, rimanere accanto in quella vicinanza, esattamente come si sta vicino al morente senza pensare di "condividere" alcunché (il che dovrebbe spingere a riflettere su quanto l'idea di condivisione abbia da sempre lavorato contro la comprensione dell'essere in comune).

A questo punto, appare evidente che la narrativa stessa, o, meglio, un certo stile narrativo, si iscriva all'interno dell'esperienza comunitaria (o forse ne sia l'unica forma possibile, se immaginiamo la narratività come disposizione esperienziale al di là di ogni opera), laddove quella posizione anomala del "terzo occhio", con la sua paradossale "non umanità", coincide esattamente con l'estasi che completa e invera l'essere in comune come partecipazione (e accettazione) del carattere irriducibilmente non condivisibile delle esperienze fondamentali, che non sono nemmeno pensabili al di fuori della "terzietà", dal momento che la "dualità" non può che spingere verso illusori "fantasmi fusionali", esemplificati nelle figure ideologiche riconducibili alle molte possibili varianti della "morte degli amanti".[23]

Se proviamo a questo punto a definire lo stile narrativo in cui si iscrive l'esperienza comunitaria, ci troviamo di fronte a qualcosa di sospeso tra "comunità" ed "estasi", che "richiede partecipazione e allo stesso tempo la rifiuta" (vedremo a breve come intendere queste parole di Furio Jesi). Dobbiamo allora riflettere su un'altra definizione che è da sempre stata associata ad *Altri libertini*, quella di essere un testo *generazionale*,[24] cioè in grado di cogliere una generazione, un gruppo sociale caratterizzato da una certa "età" in un determinato momento storico e in un certo contesto geografico. Allo stesso

[20] *Ibidem*, p. 82.

[21] *Idem*.

[22] A tal proposito, si vedano le riflessioni di Pino Tripodi in *Vivere malgrado la vita. Sguardi di un disabile sul mondo* (Roma, DeriveApprodi, 2004): "Condividere il nostro dolore, le nostre sofferenze, le nostre piaghe è semplicemente impossibile. Se anche si volesse sinceramente condividerli, per fortuna non è possibile. La fortuna di quest'impossibilità genera il mondo. [...] Il dolore, la sofferenza, le piaghe non si possono condividere poiché è impossibile trasmetterli. [...] Il dolore non si può condividere. Non è questo che io chiedo. È impossibile. Non sarebbe giusto. Chiedo invece che si conviva con il dolore. Convivere con il dolore è possibile", pp. 15-16.

[23] "Le suicide ou la mort commune des amants est une des figures mythico-littéraires de cette logique de la communion dans l'immanence". J-L. Nancy, *op. cit.*, p. 36.

[24] A due mesi dall'uscita del libro, nel marzo 1980, Natalia Aspesi scrive su *La Repubblica*, "Il libro ha già l'etichetta un po' enfatica di 'ritratto di una generazione', la sua, quella che ha attraversato il 77", *apud* P. V. Tondelli, "Nota ad *Altri libertini*", p. 1120.

tempo, il termine richiama il racconto di come questo gruppo giunge a formarsi (il suo "essere generato"), a raggiungere una certa identità e soprattutto ad uscirne, toccando cosí l'agognata condizione adulta (i racconti generazionali sono quasi sempre racconti di formazione di una gioventú che trova la propria strada verso la maturità, sebbene siano possibili, naturalmente, racconti relativi a generazioni già adulte, ma in questi casi essi tendono a ritornare sul percorso intrapreso, mettendo in evidenza un difetto nella formazione, un'imperfezione nell'essere divenuti adulti —si pensi ai tanti racconti (anche cinematografici) sulla generazione dei trenta-quarantenni degli ultimi anni).

Nel caso di *Altri libertini*, cosí come avviene per altre opere divenute rappresentative di un certo ambiente alla fine degli anni Settanta, come *Boccalone* di Palandri o *Pentothal* di Pazienza, si tratta sempre anche di una *degenerazione*, ovvero di uno stato della gioventú caratterizzato come degenerato —che poi significa, al di là dell'incombenza della censura in agguato— incapace di portare a termine quel movimento di crescita e formazione che dovrebbe condurre alla pienezza dell'età adulta. Un racconto generazionale degenerato è cioè un racconto sospeso, prigioniero di una dimensione intermedia, condannato a rimanere preso tra uno stato di innocenza perduta e un compimento impossibile, che per di piú il "degenerato" non desidera raggiungere (da qui l'affanno con cui Tondelli ha incessantemente preso le distanze dalla sua opera prima, ribadendo *ad nauseam* di averla superata verso una condizione di maturità autoriale, ma sentendosi evidentemente sempre inchiodato ad essa). Appare allora appropriato definire questa sospensione tra la generazione propulsiva che tende alla maturità (il paradigma del romanzo di formazione) e la controtendenza regressiva della degenerazione, come "adolescenziale", ovvero come propria di quell'età di mezzo che sospende la crescita conoscitiva negando valore ad ogni crescita, ad ogni progressiva traiettoria verso una maturità il cui valore universalmente accettato è appunto negato dall'adolescente.

A proposito di uno scritto giovanile di Lukács, Furio Jesi ha provato a delineare la figura socio-esistenziale dell'adolescenza, nell'ambito storicamente determinato della società borghese, come un'età priva di potere, cui si oppongono la piena maturità, nonché l'infanzia (in cui, proprio come gli adulti, i bambini hanno il *diritto* ad esercitare un potere su chi li accudisce, in quanto da loro dipende la perpetuazione dell'esistenza). Si tratterebbe, secondo Jesi, di una figura storica fondata sull'imposizione di una "Stimmung", di uno stato d'animo all'esistenza, in cui il rapporto col tempo non sia scandito dal ritmo del dovere e dell'imposizione della propria volontà, ma piuttosto dall'abitudine che cancella il tempo, che lo rende non misurabile. Un tempo vuoto in cui si cerca la prossimità estrema e allo stesso tempo la si rifiuta: "è chiedere partecipazione e nello stesso tempo respingerla: mettersi al centro dell'attenzione, ma in uno spazio chiuso da pareti trasparenti e impenetrabili che è destinato

a rimanere sempre, per gli altri, la camera di fianco".[25] Se la riflessione di Jesi si rivolge essenzialmente all'atmosfera espressionista di inizio Novecento riscontrabile nei materiali culturali dell'epoca, la messa in evidenza dell'attitudine contradditoria a richiedere e negare una vicinanza, può essere forse meglio compresa se inquadrata nella definizione della comunità proposta da Nancy sulla scorta di Bataille, ovvero come l'indispensabile obliquità —anche nel senso del trovarsi su di un piano inclinato— della posizione estatica, che può partecipare alla comunità solo nella disponibilità ad assumere la posizione del terzo escluso, dell'occhio altro che può "essere presso" solo rinunciando al fantasma dell'immanenza nella condivisione, e proprio per questo è sempre sottoposto alla tentazione dello scivolamento verso il fantasma fusionale (che Jesi individua nel mito del "distruggersi nell'altro").[26]

Quella dell'adolescente non è insomma una figura dell'isolamento (adolescente è chi si offre a una presenza, cerca i propri simili), anche se ciò, naturalmente, non esclude la solitudine. Si tratta piuttosto di quella sospensione delle singolarità cui ogni soggetto deve sapersi prestare affinché possa esistere la comunità. È da qui, forse, che possiamo cominciare a formulare l'ipotesi di uno "stile adolescenziale" come iscrizione dell'esperienza comunitaria del Movimento nell'opera di Tondelli, o forse come rivelazione della natura essenzialmente "narrativa" della tendenza comunitaria che emerge in alcuni momenti storici di crisi. Lo stile adolescenziale tenderebbe innanzitutto ad associarsi a un certo tipo di tematica, ovvero quella di una formazione "senza sbocco" (il racconto generazionale degenerato), come parodia o inversione del romanzo di formazione. Avremo allora, in ambiente borghese, l'assenza del lavoro inteso come orizzonte stabilizzante (il lavoro stesso può qui comparire solo come precario o non indispensabile), cui corrisponde inevitabilmente un'assenza di potere che rimane prerogativa della maturità, del mondo degli adulti. Per la generazione cresciuta nel periodo del *boom* economico, è questa una condizione condivisa anche da strati del proletariato urbano e della piccola borghesia, nell'arco di anni che va dalle scuole superiori all'università e oltre. Nelle parole di Pino Tripodi: "Le scuole superiori e soprattutto l'università rendevano loro possibile di vivere una lunga vacanza dall'obbligo di lavorare in modo duraturo. Per questa soggettività, la scuola e l'università pi*ú* che un investimento sul futuro erano un'opportunità del presente".[27]

È questo, non a caso, l'ambiente descritto nelle opere "generazionali" dell'epoca, da Tondelli a *Boccalone*, a *Porci con le ali*, a *Pentothal*, passando per alcuni film che avevano provato, qualche anno prima, a farsi racconto

[25] Furio Jesi, "Su uno scritto giovanile di Lucáks", in *Nuova Corrente*, 71 (1976), p. 226.

[26] Si tratta di un fantasma fusionale simile a quello individuato da Nancy nella "mort commune des amants", *op. cit.*, p. 36.

[27] P. Tripodi, "L'ultima rivoluzione (con appunti per la prossima)", in S. Bianchi e L. Caminiti, ed., *op. cit.*, vol. 1, p. 53.

generazionale, come *I cannibali* di Cavani o *Partner* di Bertolucci. La loro natura tutta interna alla tematica dell'assenza del lavoro e del potere risulta evidente se paragonata a quella delle ambientazioni di altre opere narrative che pure venivano considerate come fonte di ispirazione primaria, almeno da Tondelli, come Céline, Burroughs, nonché l'Arbasino dell'anonimo lombardo, il cui setting altoborghese esclude sí il lavoro, ma per motivi completamente diversi: un caso simile potrebbe essere considerato *Caro Michele* di Natalia Ginzburg, che pure all'inizio degli anni Settanta aveva provato a fornire un ritratto generazionale della gioventú che, passata dal '68, stava vivendo una certa "radicalizzazione" esistenziale a contatto con i primi anni Settanta.

Se, com'è ovvio, il rifiuto del lavoro (e dunque del potere) provoca a livello tematico il venire meno della funzione "romanzo di formazione", cioè l'impossibilità di completare la traiettoria edificante della conquista della maturità, a tutto ciò corrisponde, a livello formale, un modello retorico teso a provocare una costante ricerca della prossimità con il lettore. Nel caso di *Altri libertini* questo effetto è ottenuto innanzitutto dall'emersione di una tendenza al passaggio verso il plurale, che non si riferisce però a un gruppo definito, a un noi "comunitario" in senso immediato, come accadeva, ad esempio, nel tentativo di creare un soggetto collettivo di classe in *Vogliamo tutto* di Balestrini (Milano, Feltrinelli, 1971), per intenderci. Si tratta qui piuttosto di un'oscillazione, cercata in modo esplicito nell'*incipit* del primo dei racconti, da una descrizione ambientale impersonale senza soggetto definito a un altrettanto non definito plurale:

> Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che *respiriamo annoiati*, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie cos*í* dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo (5).[28]

[28] Cito sempre, fra parentesi nel corpo del testo, i numeri di pagina dell'edizione di *Altri libertini* in P.V. Tondelli, *Opere*; in questa e in tutte le altre citazioni testuali di *Altri libertini* i corsivi sono miei. È possibile forse cogliere qui una traccia dell'avvio della *Taverna dei destini incrociati* di Calvino, comparsa in volume insieme a *Il Castello* nel 1973, dove ritroviamo numerosi elementi di questo *incipit*, come l'accostamento tra una prima persona plurale indeterminata e la descrizione frammentaria di un luogo, l'opposizione tra un fuori buio e spaventoso e un "dentro" in cui ci si rifugia, la luce che è "fumosa" in Calvino, e in Tondelli "sciatta e livida, neon ammuffiti" — ma il fumo è comunque presente; e poi i tavoli naturalmente, i bicchieri pieni, perfino il gioco di carte (che ha ovviamente un ruolo centrale nella *Taverna* mentre è qui un dettaglio): "Veniamo fuori dal buio, no, entriamo, fuori c'è buio, qui si vede qualcosa, in mezzo al fumo, la luce è fumosa, forse di candele, però si vedono i colori, dei gialli, dei blu, sul bianco, sulla tavola, macchie colorate, rosse, anche verdi, coi contorni neri, disegni su rettangoli bianchi sparpagliati sul tavolo. C'è dei bastoni, rami fitti, tronchi, foglie, come fuori prima, delle spade che ci dànno addosso colpi taglienti, d'in mezzo alle foglie, le imboscate nel buio dove c'eravamo perduti, per fortuna alla fine abbiamo vis-

Laddove il "respiriamo annoiati" rientra immediatamente nell'impersonale: "Ora che già di pomeriggio il piazzale della stazione è blu azzurrino con i fari degli autobus che tagliano la nebbia e scaricano gli studenti *s'arriva presto* [...] ma quando il tempo è buono [...] *si va tardi*" (5). Se, come ha scritto Eugenio Santangelo a proposito di questo passo, "La prima persona plurale dell'inclusione, dello sguardo interno ("respiriamo") [...] indica una comunanza con la materia raffigurata-raffigurante e azzera la 'distanza estetica'",[29] è proprio il passaggio dall'impersonale al "noi" a produrre un effetto avvolgente, che sembra invitare alla partecipazione per poi immediatamente rifiutarla nel ritorno all'impersonale. Fino a che questo invito/rifiuto diventerà la cifra stilistica dell'intero racconto —unico di *Altri libertini* svolto alla terza persona (per quanto mobile e partecipativa)— tutto costruito, appunto, con continui passaggi dentro e fuori l'eloquio dei personaggi nell'indiretto libero.

Gli altri racconti, tutti in prima persona, tendono però a mantenere l'oscillazione verso un io non ancora definito al momento dell'*incipit*: "sulla terrazza del bowling una sera noiosa e ubriaca, bere martini uno dietro l'altro prima vodka e poi gin, sentire le chiacchiere di un tizio sballato [...] non gli basta di scaricare la rabbia sui birilli, no, deve pure rompere le palle. Guardo dalla vetrata di cristallo la città stretta nella notte" (97). O ancora: "E verrà ormai il Natale, anche quest'anno, già da tempo fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla [...] si deve chiudere con la vecchia amministrazione, pagare il canone e il bollo [...] nemmeno il tempo di bersi un cioccolato da Zanarini [...] bisogna soltanto aspettare il Natale che almeno per un po' *ce ne andremo via*. *Ci troviamo* ogni sera al bar dell'Emily Sporting Club" (107-108).

Ma la mobilità posizionale degli *incipit* (del resto un meccanismo narrativo piuttosto comune) può essere compresa solo riflettendo sulla modalità narrativa su cui si fonda la prima persona dei cinque racconti successivi a *Postoristoro*, con la loro mimesi dell'oralità "totalizzante" in cui tutto pare fagocitato dall'eloquio, e anche quel che rimane del discorso diretto è completamente assorbito nell'indiretto, al punto che le virgolette vengono usate o meno senza un reale criterio di riferimento: "e dico 'scusami Dilo non volevo [...]' e lui si siede accanto [...] e dice sottovoce hai fatto bene, perché queste cose uno se le deve scegliere da solo" (79). In altri termini, tutto è filtrato da un parlato il cui

to una luce, una porta, c'è degli ori che brillano, delle coppe, questa tavolata con bicchieri e piatti, scodelle di zuppa fumante, boccali di vino, siamo in salvo ma ancora mezzo morti dallo spavento". Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*. Torino, Einaudi, 1973, p. 51. Ma l'affinità tra i due brani è anche nello stile nominale e paratattico, nonché nella tendenza all'accumulo. Va poi ricordato che l'*incipit* in una stazione ferroviaria di provincia, con il suo Posto Ristoro e altri elementi che ritroviamo nel racconto di Tondelli, compare in apertura del primo racconto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, uscito nello stesso anno di *Altri libertini*.

[29] Eugenio Santangelo, "Il comico del confine", in Viller Massoni, ed., *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*. Rimini, Guaraldi, 2013, p. 30.

destinatario è continuamente chiamato a una prossimità di contatto attraverso l'uso di apostrofi dirette: "che credete?" (102), "lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie" (132), "e dovete sapere" (135), e soprattutto mediante il continuo utilizzo di espressioni che eccedono la mimesi della situazione narrata per assumere una funzione fatica di "contatto", come nel caso delle famose bestemmie, i trentadue "cazzo" individuati dalla censura, ecc. (naturalmente, queste espressioni svolgono una funzione fatica nei confronti del lettore quando utilizzate dal narratore al di fuori dell'interazione con altri personaggi), o ancora le esclamazioni, le citazioni musicali, o certe onomatopee ("bohème sempre bohème che due maroni" [66], "e poi in panza nostra, olé [...] e allora son tutte rose e fiori, davvero, no problem no cry" [99], "coi polmoni già distrutti e incatramati dalle scorie, grrrrr" [100]). In altri casi, l'eloquio del narratore ottiene il medesimo effetto di contatto in modo meno convenzionale, mediante la creazione di costrutti che ammiccano a una conoscenza comune di un certo ambiente, o di certe situazioni, e che vengono prodotti attraverso la fusione di vocaboli che funziona come una sorta di sostituzione del virgolettato: "grancasino" (65), "prezzibassi", "storianostra" (101), "cheffarai" (131) "menastorie" (132), "occhiocaldo" (140) ecc. La stessa funzione la assumono espressioni in maiuscolo come "Gran Trojajo" (131).

Naturalmente, questa continua ricerca di prossimità con il lettore, del resto ogni volta abbandonata nel seguire il ritmo creato dagli inevitabili ritorni alle necessità "realistiche" della prosa —il che si riflette anche nell'estrema musicalità del periodare, che a sua volta assume una funzione "emotiva"—, viene riflessa, a livello tematico, nel ritmo altrettanto intenso dello slancio verso il contatto affettivo/sessuale totalizzante, poi puntualmente destinato a ritrarsi, dissolversi, una volta constatata l'ovvia impossibilità, l'inesistenza di tale "fusione" al di fuori della figura nefasta —e semplificatoria— del "distruggersi in qualcuno", la cui tentazione Tondelli non abbandonerà mai, neppure nei romanzi della "maturità" *Rimini* e *Camere separate*.

Se proviamo a questo punto a riflettere sull'ipotesi di partenza di questa breve analisi stilistica, ci rendiamo allora conto che lo "stimolo" (tanto temuto dal censore) che il lettore riceve dal testo, piú che di natura "erotica" (nulla è piú astratto di questo concetto applicato alla narrativa), è destinato a provocare quell'esperienza iscritta nei due inseparabili momenti della comunità e dell'estasi, in cui il Movimento, l'"intensità collettiva" di cui tanto si parlava all'epoca, giunge a scrivere e scriversi, come una forza impersonale che superi e annulli l'attestato glorioso dell'autorialità (poi tanto gelosamente difesa da Tondelli), non imponendosi come una soggettività definitoria, ma anzi proprio nell'umiltà minima del marxiano *Gattungswesen* ("essere di specie"), fondendo la materia individuale, emergendo nelle estasi del "contatto" che non è mai un condividere ma semplice essere-lí, essere presso, impotenti, partecipi, ma

senza la pretesa di “capire”, per poi sparire nuovamente nell’azione in comune dei soggetti, nella materia narrativa condannata a riraccontare sempre i medesimi fatti, variati in stagioni, luoghi, età (si pensi alla progressione dei compleanni in *Viaggio*), incontri diversi lungo la linea quasi retta eppure circolare dall’Emilia al mare del Nord: “tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassú” (134).

A questo punto è importante chiarire brevemente per quale motivo ci si è astenuti, finora, dal richiamare la figura di Gianni Celati, professore a Bologna in quello scorcio di anni Settanta, e le cui riflessioni sul carnevalesco, sulla scia di Bachtin, sono state giustamente considerate[30] un riferimento centrale per il primo Tondelli, cosí come la sua narrativa “infantile” (*Lunario del paradiso* è citato nei titoli di coda di *Altri libertini*, e le peregrinazioni giovanili del protagonista in Germania appartengono certamente allo stesso “flusso” collettivo che trascina per l’Europa i personaggi tondelliani). Eppure, senza voler negare l’importanza dell’influenza di Celati, naturalmente fondamentale per tutti i futuri scrittori che transitano da Bologna in quel periodo, compresi Palandri e Pazienza, è necessario constatare come il paesaggio retorico disegnato dalle sue narrazioni degli anni Settanta funzioni in modo sostanzialmente diverso da quello “adolescenziale” qui ipotizzato per definire la scrittura di *Altri libertini*.

Se prendiamo come esempio *La banda dei sospiri* (Torino, Einaudi, 1976), che reca il sottotitolo “romanzo d’infanzia”, possiamo facilmente constatare come il meccanismo retorico lí utilizzato sia sostanzialmente riconducibile a una poetica dello straniamento di tipo shklovskiano, dove il punto di vista estraneo, nel senso di estraneo alla comprensione “automatica” di chi è assorbito nel mondo degli adulti —cosí come estraneo è il punto di vista dei personaggi folli (le *Comiche* o le *Avventure di Guizzardi*) o comunque risucchiati in un’infanzia permanente (*Lunario del paradiso*)— ha la funzione di offrire una visione aberrante che riesca a mettere in luce l’assurdità delle relazioni e delle dinamiche sociali universalmente accettate come “normali”. In altri termini, la narrativa funziona qui retoricamente come l’imposizione di un punto di vista non convenzionale al lettore, in grado di sprigionare una forza conoscitiva che agisca politicamente sulla visione del mondo “ordinaria”.

Nulla di piú diverso, anche se l’infantilismo dell’eloquio è lí pure certamente una presenza costante, dal meccanismo che abbiamo visto in azione nella scrittura adolescenziale, dove non si cerca di costringere il lettore a un determinato punto di vista, ma piuttosto di assorbirlo in una certa prossimità, all’interno di un’esperienza comunitaria che era propria (non solo e non tanto a livello tematico, quanto formale, cioè nel senso di quella oscillazione tra

[30] Si veda, ad esempio, il già citato saggio di Santangelo, soprattutto per l’influsso dei saggi celatiani raccolti in *Finzioni occidentali*.

l'estasi e il vivere in comune) della particolare forma di Autonomia costituita dal Movimento della fine degli anni Settanta.

Prima di concludere, è necessario tornare sul tema della censura, dal momento che, se l'oscenità che il Procuratore dell'Aquila aveva cercato di vedere nell'"impulso sessuale" si è dimostrata essere piuttosto un costrutto retorico in atto nella configurazione formale dei racconti in quanto iscrizione di una certa esperienza del vivere in comune, rimane da capire quale fosse, a livello tematico, quell'oggetto osceno che il censore vede senza vedere, ma della cui presenza non possiamo dubitare. Se non si tratta, com'è ovvio, della rappresentazione del sesso, possiamo forse pensare di individuarla in quell'elemento che abbiamo già visto collocarsi al centro delle "forme di vita" inventate dall'autonomia, nonché emergere come uno dei nuclei centrali della materia del romanzo adolescenziale, ovvero il "rifiuto del lavoro".[31]

Senza addentrarsi, qui, nella complessità di questo concetto, che comprende tutte le forme di resistenza alla schiavitú del lavoro salariato che la creatività dell'epoca seppe mettere in essere, è importante ricordare che esso racchiude innanzitutto una serie di pratiche sociali "attive" (che non comportano cioè solo una resistenza passiva come il termine "rifiuto" sembrerebbe implicare), riconducibili alla capacità di valorizzazione di un'eccedenza, ovvero di quella vita sociale che eccede il lavoro salariale non solo come valorizzazione dell'eccesso (che ne è pure un'ovvia figura, soprattutto in Tondelli e in Pazienza), ma anche e soprattutto come la manifestazione di un eccesso di valore rispetto a quel *quantum* di attività che il capitale riesce a necrotizzare trasformandolo in valore in scambio.[32]

Nell'ultimo volume di *Homo sacer*, *L'uso dei corpi*, Giorgio Agamben ha proposto di vedere nella schiavitú la forma originaria della proprietà privata, da cui sarebbero derivate, cioè, tutte le forme sociali storiche basate sull'appropriazione da parte dei singoli. All'origine della società umana ci sarebbe, secondo questa ipotesi, uno stato in cui il lavoro di mediazione tra l'essere umano e la natura sarebbe sí, presente, ma svolto in modo spontaneo e reciproco, e sarebbe proprio questo ciò che distinguerebbe l'umanità facendola emergere dal regno animale:

[31] Che ritroviamo in tutti i romanzi citati sopra come esempi di narrazioni "generazionali" (ma degenerate) dell'epoca.

[32] "È come dire che la sintesi produttiva e politica che il rapporto di capitale offre appare povera a fronte della ricchezza crescente del tessuto sociale che si costituisce attorno alle lotte" (L. Castellano, art. cit., p.16). "Il rifiuto del lavoro in questa analisi è il grimaldello per agire concretamente contro qualsiasi forma di sfruttamento della forza-lavoro e per costruire momenti di cooperazione sociale e produttiva che alludano a strutture societarie non solo anti ma anche oltre-capitalistiche. Il rifiuto del lavoro è la pratica con la quale si inibiscono tutte le forme di produzione alienanti, con cui la vigenza dei rapporti di capitale si interrompe. Il rifiuto del lavoro è la pratica sociale con la quale il proletariato si nega come merce" (P. Tripodi, art. cit., p. 52).

> Si può chiedere [...] se mediare la propria relazione con la natura attraverso la relazione con un altro uomo non sia fin dall'inizio proprio dell'umano e se la schiavitú non contenga una memoria di questa originale operazione antropogenetica. La perversione comincia soltanto quando la relazione reciproca d'uso viene appropriata e reificata in termini giuridici attraverso la costituzione della schiavitú come istituzione sociale.[33]

Gli umani sarebbero allora quegli esseri costituitisi in una reciproca mediazione nei confronti della natura, prima di ogni "proprietà privata", che a questo punto (da qui il significato politico di questa visione, al di là della sua dimostrabilità antropologica) appare come un costrutto pienamente storico, accidentale, frutto di una "appropriazione originaria" che sarebbe cominciata proprio con il dominio sugli altri esseri umani piuttosto che sulle cose: "E ciò che appare a noi moderni cosí scandaloso —cioè il diritto di proprietà sulle persone— potrebbe essere anzi la forma originaria della proprietà, la cattura (l'*ex-ceptio*) dell'uso dei corpi nel diritto".[34]

Alla luce di questa ipotesi, appare evidente come le forme del "rifiuto del lavoro" emerse nell'Autonomia degli anni Settanta fossero, al di qua di ogni presa del potere statale o conquista dei mezzi di produzione, un'inversione del meccanismo antropologico su cui è fondata la società capitalistica. In altre parole, quelle forme di vita (non a caso il termine "forma-di-vita" diventerà il fulcro del progetto filosofico di Agamben), proponevano, con il loro rifiuto del lavoro che era in realtà un'uscita dal lavoro salariato verso un'inaudita impresa di valorizzazione della cura collettiva, una vera e propria inversione del meccanismo di appropriazione del lavoro di mediazione tra essere umano e natura definito da Agamben: da qui tutte le forme di cura reciproca, di cui il "collettivo" è occorrenza allo stesso tempo minima —in quanto esso quasi sempre aspira ad andare verso una fusione di movimento— e troppo estesa: l'importanza di gran lunga piú concreta delle condivisioni in piccolissimi gruppi, delle "convivenze", del lavoro a turno, delle varie possibilità del prendersi cura reciproco sperimentate all'epoca (di cui si trova una traccia, in ambito letterario, in *Gli invisibili* di Balestrini, ma anche, in fondo, in *Caro Michele* di Natalia Ginzburg).

È questo l'oggetto osceno della comunità, che la fa oscena. È questo l'innominabile intravisto dall'occhio acuto del censore. Il rifiuto del lavoro come alternativa storica, concreta, sperimentata da milioni di persone in tutta Europa in quegli anni: un'alternativa, per quanto fallimentare —sommersa com'era dal suo contesto— alla proprietà privata intesa nella sua figura originaria. Nelle narrazioni di *Altri libertini* vediamo quest'alternativa emergere, in particolare, in un'immagine ben precisa, che ritroviamo, in forme diverse, in tutti i

[33] Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*. Venezia, Neri Pozza, 2015, p. 36.
[34] *Ibidem*, p. 62.

racconti (e che Tondelli sembrerà quasi imbalsamare, dopo averla volontariamente perduta, forse in cambio dell'identità di "autore", nel titolo della sua ultima opera), ovvero la "camera separata".

Si tratta di quello spazio adolescenziale per eccellenza già individuato da Jesi ("mettersi al centro dell'attenzione, ma in uno spazio chiuso da pareti trasparenti e impenetrabili che è destinato a rimanere sempre, per gli altri, la camera di fianco"), che in *Altri libertini* ritorna ossessivamente, però come luogo della cura reciproca,[35] del reciproco e interminabile "starsi a sentire", anche se perennemente esposto a quella tentazione tipica dell'adolescenza, ovvero il "distruggersi in qualcuno", che è però qui, negli anni Settanta, avvertita come un residuo da sbeffeggiare, da sommergere nell'affetto "basso", rabelaisiano,[36] non assoluto (semmai tornerà nella sua pesantezza tardoromantica nei romanzi successivi di Tondelli): "casa mia divenuta tante volte ospedaletto, sul mio lettuccio Chiara che guardava l'aquilone del soffitto e ruttava invece che parlare. [...] E poi Maria Giulia, sempre in cameretta mia con su il contagio, si contava i riccioli e boccheggiava" (132). Ma sarà anche la camera in cui il narratore derelitto di *Viaggio* si prenderà finalmente cura del suo amico Gigi ormai sprofondato nell'eroina, nonostante fosse proprio lui quello apparentemente destinato a "farcela": "È sbiancato, s'è fatto livido, ho avuto paura, sono dovuto correre al CIM dove è in cura, prelevare l'assistente di turno e fargli il buco. [...] Gigi ha sonnecchiato [...] ha fumato le mie sigarette, l'ho lasciato che pizzicava la chitarra" (50). Sarà, infine —anzi all'inizio, visto che si tratta di *Postoristoro*— la "camera separata" costituita dal bagno della stazione di Reggio, dove Giusy si "prenderà cura", con un crescendo delirante in cui basso rabelaisiano e un certo tipo di sublime si fondono, e che è forse l'acme del libro, del Bibo in crisi di astinenza —e non a caso sarà questo il principale obiettivo polemico del nostro censore.

Naturalmente, alla fine degli anni Settanta la camera separata adolescenziale è anche quella dove si progetta la violenza terrorista, dove ci si nasconde, in opposizione, certo, alle camere degli "adulti" dove si consumano le "scene primarie" della tortura poliziesca, dove si pianificano le stragi di stato che danno inizio a tutto. Ma non saranno gli spazi della violenza terrorista ad essere i piú perseguitati, forse perché il tentativo "infantile" (non a caso) di colpire al cuore lo stato, impadronirsi dei mezzi di produzione, ecc., costituiva una

[35] A proposito della riflessione di Nancy sulla comunità, Blanchot domanda: "A quoi sert-elle ? A rien, sinon à rendre présent le service à autrui jusque dans la mort, pour qu'autrui ne se perde pas solitairement, mais s'y trouve suppléé, en même temps qu'il apporte à un autre cette suppléance qui lui est procurée", *La Communauté inavouable*. Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 24.

[36] Rabelais lo ritroviamo esplicitamente, in degna compagnia, nel "trojaio di Via Massarenti", in *Viaggio*: "E la sera ci leggiamo tutti insieme un po' di Céline, un po' di Rabelais e un po' di Daniel Defoe" (68).

minaccia molto meno seria di quel semplice gesto che invertiva il fondamento storico della società, la proprietà privata, in quella "cameretta" ("e poi Maria Giulia, sempre in cameretta mia con il suo contagio"), stabilendo nuove forme di vita in comune nell'estatico rimanere vicino, osservare le esperienze estreme degli altri, agire insieme agli altri, al di fuori di ogni logica di appropriazione, in una forma di vita che "si nega come merce".[37]

C'è una camera separata particolarmente emblematica per la Bologna di fine anni Settanta, e il cui significato storico è andato crescendo con gli anni, probabilmente a causa del ricordo della brutalità che l'ha cancellata. È la camera in via del Pratello da cui Radio Alice ha trasmesso fino al 12 Febbraio 1977 (giorno successivo all'assassinio di Francesco Lorusso). Le registrazioni di quella notte rimangono a testimoniare del modo in cui la comunità oscena è stata messa a tacere dall'irruzione degli "adulti", quasi a ristabilire il paradigma infranto del romanzo di formazione. Si tratta di una scena che chiunque può riconoscere: è il momento in cui arrivano i genitori, di notte, a spegnere la musica.

[37] P. Tripodi, art. cit., p. 52.

Il Superuomo ed Energeia, *la decima musa:* La influencia de D'Annunzio en la aproximación ideológica del Dr. Atl al fascismo

ÁNGEL SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En abril de 1940, cuando los ejércitos del Tercer Reich se preparaban para la invasión de Francia, el Dr. Atl, oficialmente conocido como Gerardo Murillo Cornadó, escribió:

> Italia y Germania siguieron sus destinos influyendo de diversa manera en la civilización universal, y de nuevo, hoy, otros jefes de los dos pueblos [Hitler y Mussolini] se pusieron frente a frente, pero de muy distinta manera: no solamente se tendieron las manos, sino unificaron en un esfuerzo la aspiración de dos razas que bajo el esplendor de su historia, se irguieron frente a la barbarie armadas de la omnipotencia de su genio. El mundo ha cambiado de ruta; se encamina hacia la cohesión de la inteligencia y de la libertad fuera de la opresión teológica-económica ejercida por Israel.[1]

Estas palabras podrían resultar desconcertantes viniendo de uno de los artistas claves en el nacimiento del Muralismo mexicano y en la conformación de los Batallones rojos durante la Revolución mexicana, sin embargo, no son ningún exabrupto. Desde inicios de la década de 1930, el Dr. Atl comenzó una campaña de encomio y apología de la Italia fascista ante la opinión pública mexicana e internacional, las cuales consideraba de una hostilidad generalizada hacia el fascismo. Escribió numerosos artículos, principalmente en el periódico *Excélsior*, defendiendo particularmente a Italia en sus enfrentamientos con el Imperio británico y la Liga de las Naciones por sus aspiraciones sobre la Etiopía salomónica. La mayoría de estos artículos los recopiló en el libro *Italia, su defensa en México*, editado por la colonia italiana en 1936. En 1938, el Dr. Atl publicó *Ante la carroña de Ginebra*, texto donde se manifestó contra la Liga de las Naciones en favor de los regímenes de Hitler y Mussolini. Una vez iniciada la guerra, Atl expresó sus posiciones pro-Eje en el semanario *La Reacción* y en una serie de libros y folletos que publicó de manera sucesiva entre finales de 1939 y finales de 1941: *Paz-neutralidad-guerra*, *Quiénes ganarán la guerra*, *La Conferencia de La Habana y la guerra*, *La derrota de Inglaterra*, *El futuro del mundo*, *La victoria de Alemania y la situación de América Latina*, *El doctor Atl a los pueblos de América* y *Los judíos sobre América*.

[1] Dr. Atl. "Quiénes ganarán la guerra" [1940], en *Obras*, 1. México, El Colegio Nacional, 2006, p. 503.

Lejos de ser fruto de un capricho irracional o de un soborno en *Reichsmarks*, como han propuesto Beatriz Espejo, Antonio Luna Arroyo, Armando Castellanos o Paco Ignacio Taibo II,[2] la actividad apologética del fascismo del Dr. Atl tuvo motivaciones fundamentalmente ideológicas. De hecho, la proximidad ideológica entre la cosmovisión atliana y el fascismo fue tal que, de no haber sido por la prohibición definitiva de toda expresión pública a favor del Eje por parte del gobierno de Ávila Camacho con la entrada de México en la guerra, es altamente probable que el Dr. Atl hubiera continuado con su defensa de los regímenes fascistas. Sus convicciones pro-fascistas y anticomunistas eran tan fuertes que lo llevaron a colaborar con católicos hispanistas, siendo él un antijudeocristiano radical, y con la célebre revista pro-Eje, *Timón*, que dirigió José Vasconcelos, alguien por quien no sentía la más mínima simpatía.

Ahora bien, ¿hubo alguna influencia intelectual decisiva en la aproximación del pintor de volcanes al fascismo? Cuauhtémoc Medina ha sugerido el "egoísmo filosófico" de Max Stirner.[3] A su vez, Olga Sáenz, quien ha escrito la biografía más exhaustiva sobre el Dr. Atl al día de hoy, propone la influencia del sindicalismo revolucionario de Georges Sorel y del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti.[4] Difiero de ambas propuestas, muy poco probables. En cambio, considero que habrían sido lecturas o ideas como las de Tucídides, Maquiavelo y Nietzsche las que aproximaron al Dr. Atl a la ideología fascista. Pero si habría que señalar una influencia decisiva, esa sería la del escritor italiano Gabriele D'Annunzio, una de las figuras más importantes del decadentismo europeo en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX.

Considero que la influencia de D'Annunzio sobre el Dr. Atl fue profunda, e inclusive aspectos personales como el rebautizar amantes con nombres simbólicos o regocijarse en una continua mitificación de sí mismo, podrían deberse a una huella dannunziana. Sin embargo, en esta ocasión solamente expondré su influencia en la conformación de algunos elementos clave que llevaron al pintor mexicano a converger con el fascismo.

D'Annunzio, considerándose a sí mismo un aeda y caballero de la vida, buscaba cantar todas sus bellezas y potenciar toda su fuerza. Proclamaba "el gran *sí* a la vida", aceptando sus riesgos y su finitud. Dado que la vida sería

[2] Beatriz Espejo, *Dr. Atl. El paisaje como pasión*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994, p. 34; Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl*. México, Salvat, 1992, pp. 118-119; Armando Castellanos, "El Dr. Atl en la Quinta Columna", en Jorge Hernández Campos *et al.*, *Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México, UNAM, INBA, 1985, pp. 64-65; Paco Ignacio Taibo II, "Café, espías, amantes y nazis / II (México 1941-1942)", *La Jornada*, 11 de octubre de 2001.

[3] Cuauhtémoc Medina González, *Una ciudad ideal: el sueño del Dr. Atl*, tesis. México, UNAM, 1991, p. 43.

[4] Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México, El Colegio Nacional, 2012, pp. 456-457 y 462-466.

una constante lucha por superar límites, para ser fiel a la vida había que ser un *uomo d'azione;* hacer del peligro *l'asse della vita sublime*.

Siguiendo un sendero nietzscheano, "el gran sí a la vida" llevó a D'Annunzio a despojar al mundo de una valoración moral judeocristiana, abriéndose paso una valoración estético-vitalista. Bueno sería todo lo bello y potente. El poeta, en su exaltación de la vitalidad, anunciaba la aparición de *la decima musa*, *Energeia*:

> no ama las palabras medidas, sino la sangre abundante. Otras son sus medidas, otros sus metros. Ella cuenta las fuerzas, las energías, los sacrificios, las batallas, las heridas, los dolores, los cadáveres; anota los gritos, los gestos, las palabras de las energías heroicas. Ella enumera la carne abatida, la suma del alimento ofrecido a la tierra para que, digerido, lo convierta en sustancia ideal, lo devuelva en espíritu perenne. Ella toma el cuerpo horizontal del hombre como medida única para medir el más vasto destino.[5]

Energeia, la musa dinámica que no conocieron los antiguos, señalaba el inicio de un arte nuevo, de una nueva humanidad. Ella era la musa del porvenir, de la fuerza creadora, de la ascensión.

Para D'Annunzio existían dos instintos fundamentales para la elevación de la vida: el instinto de conservación y el instinto de predominio. El primero "incita a afirmar y a defender la integridad de nuestra persona y de nuestro bien", mientras el segundo "nos induce a aumentar nuestra conquista, desarrollando nuestras energías hasta el grado supremo". Ambos instintos serían los factores naturales de las desigualdades y las jerarquías, indispensables para el desarrollo de la más alta civilización. De esta manera se comprende que, para el poeta, la existencia de individuos diferenciados es condición *sine qua non* para el perfeccionamiento de la vida: "En la historia de las razas humanas, como en la de las especies animales, es patente que la primera condición de toda elevación hacia las formas superiores de la vida es la lucha por el desenvolvimiento del individuo, es el esfuerzo vehemente del individuo por mantener su independencia y sus atributos".[6]

Firme creyente del poder transfigurador del arte, *il vate* buscó afanosamente el connubio entre la vida y el arte para alcanzar una vida más bella y un arte más potente. Aquí es donde, deudora de Nietzsche, pero sobre todo de Richard Wagner, aparece en el pensamiento dannunziano la figura del *superuomo*, el artista-héroe, que sería precisamente aquél capaz de realizar este connubio, ya que a través de su creación eleva la vida, le da sentido. El *superuomo* se liga a la vida sublime a través del pueblo, interpretando y materializando sus

[5] Gabriele D'Annunzio, "Por la más grande Italia" [1915], en *Obras completas*, tomo II. Trad. Julio Gómez de la Serna. México, Aguilar, 1959, p. 845.

[6] Gabriele D'Annunzio, "El libro ascético de la joven Italia" [1923], en *op. cit.*, tomo II, pp. 637-638.

mitos, guiándolo hacia la belleza y la potencia, apartándolo de la vulgaridad y el tedio cotidianos.

Para D'Annunzio, influido por Schopenhauer, la vida se encuentra en lo elemental e instintivo. De ahí que el artista-héroe, en su afán de identificarse con la vida toda, despliegue un sentimiento de integración total con la naturaleza: "La sustancia del Sol era la mía. En mí estaban los cielos infinitos, la abundancia de los llanos, el Mar profundo".[7] En el culmen de su poder, el *superuomo* llegaría a ser "la encarnación de un Elemento".[8] El *superuomo* debe entrar en comunión con la naturaleza para lograr crear un arte que estimule a la vida. Stelio Effrena, modelo del *superuomo*, protagonista de su novela *Il fuoco*, afirmaba: "Nosotros no obedecemos más que a las leyes inscritas en nuestra sustancia, y por eso permanecemos íntegros entre tantas disoluciones con una unidad y una plenitud que son nuestra alegría. No hay discordia entre mi arte y mi vida".[9] Para D'Annunzio, "obedecer a las leyes inscritas en nuestra sustancia" implica también acatar los instintos y sentimientos de la sangre, de la estirpe. "El secreto del equilibrio para el hombre de intelecto está en saber transportar las necesidades, los instintos, las inclinaciones, los sentimientos fundamentales de la propia raza a un orden superior".[10] El *superuomo*, para ser tal, no puede estar desligado de su sangre: "Hoy no hay salvación fuera de la nación, no hay salvación contra la nación. El trabajo es estéril si no contribuye a la potencia de la nación".[11]

D'Annunzio anunciaba una política de la belleza: la subordinación al artista-héroe. A diferencia de Nietzsche, D'Annunzio asume que, para incidir en la historia y, a través de ella, desarrollar todo su potencial creador, el genio debe ir a las masas. Los héroes y los artistas serían las atalayas de su estirpe, el esplendor de su sangre:

> Hay en la multitud una belleza escondida, de la que sólo el poeta y el héroe pueden extraer relámpagos. Cuando esa belleza se revela por el repentino clamor que estalla en el anfiteatro, o en la plaza pública, o en la trinchera, entonces un torrente de alegría hincha el corazón de quien supo suscitarla con el verso, con la arenga, con el signo de la espada.[12]

El *superuomo*, el heroico creador de belleza, sería la consumación del genio que ha aceptado obedecer a su sangre. Bajo su égida, el pueblo ascendería hacia la belleza y la fuerza, hacia la vida sublime; atrás quedarían el tedio, la fealdad y la intrascendencia de la vida cotidiana. Con su advenimiento daría

[7] G. D'Annunzio, "Maya" [1903], en *op. cit.*, tomo III, p. 1203.
[8] G. D'Annunzio, "El libro ascético de la joven Italia", p. 644.
[9] G.D'Annunzio, "El fuego" [1900], en *op. cit.*, tomo I, p. 1095.
[10] G. D'Annunzio, "El libro ascético de la joven Italia", p. 634.
[11] *Ibidem*, p. 694.
[12] *Ibidem*, p. 635.

inicio la palingenesia nacional. A la nación, por su parte, le quedaba el deber de esperar y, cuando hiciese su aparición, seguir a su héroe: "Es hijo del silencio el más bello destino. Vendrá del silencio, venciendo a la muerte, el Héroe necesario. Tú vigila en las puertas. Acuérdate y espera".[13]

Por su parte, el Dr. Atl también era partidario de "el *gran sí* a la vida". Exaltaba las virtudes de la vida, por efímeras que fuesen. Así exhortaba a la juventud: "¡Vive! ¿Qué te importa de dónde vienes y a dónde vas? No te tortures nunca pensando que hay un más allá".[14] Para el tapatío la vida es una constante lucha, la cual había que aceptar gustosos para poder gozar de todas sus bondades. Y, dado que la vida es extremadamente volátil, había que vivir de manera heroica, pues "temer a la muerte es temer a la vida".[15] Sin duda el pintor de volcanes habría llevado con gusto en su escudo de armas el lema dannunziano *Memento audere semper* (recuerda siempre ser audaz).

Partiendo de una posición perspectivista, el Dr. Atl desvaloriza toda verdad moral y epistemológica y se sumerge en una especie de nihilismo dinámico: "En todos los ámbitos de la creación —vocifera el Mefistófeles atliano— lo único que tiene valimiento es la fuerza".[16] Siendo el mundo el escenario de una lucha de voluntades por imponerse, lo decisivo sería la fuerza: "En Grecia cuando estallaba una guerra, desaparecía cuanto había creado la civilización, reapareciendo la barbarie primitiva —el hombre tal como es, como necesita ser para la conservación de su persona, de la patria, del Estado. [...] La única razón es la fuerza porque es la única que puede dar la victoria".[17] La vida misma del hombre estaba cifrada por la fuerza: "La lucha es la razón fundamental de la especie".[18] De ahí su repudio al pacifismo: "La paz es así: romántica, vaga, incoherente. Incoherente porque no corresponde ni a un principio fundamental de la vida que es acción, ni a ninguna faz de un desarrollo biológico, que es acción, ni al deseo fundamental de conquista, de posesión, de radiación".[19] Llegar cada vez más lejos, cada vez más profundo, para finalmente abrazar al universo. Ésta sería la única finalidad del hombre; la voluntad de poder, su motor.

Sin embargo, el hombre había sido desviado de esa senda. Negando sus instintos y desenraizándolo del universo, fuentes de su fortaleza, ideas como la de Dios o el ideal de la paz universal lo habían domesticado, agotando sus energías en fantasmagorías. Por ello, haciéndose eco de un motivo nietzscheano, el pintor cree ineludible matar a Dios para desencadenar todo el potencial del hombre. Juanito García, un personaje atliano, hacia el final de una de sus

[13] G. D'Annunzio, "Electra" [1904], en *op. cit.*, tomo III, p. 1352.

[14] Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento* [1950], en *Obras*, 2, p. 619.

[15] *Ibidem*, p. 621.

[16] Dr. Atl, *El Padre eterno, Satanás y Juanito García*. México, Botas, 1938, p. 54.

[17] Dr. Atl, "Paz-neutralidad-guerra" [1939], en *Obras*, 1, p. 477.

[18] *Ibidem*, p. 482.

[19] *Ibidem*, p. 462.

novelas, usando un invento capaz de manipular la materia a voluntad y de anular el tiempo y el espacio, decide triturar a Jehová, "el Dios de Israel, el Dominador histórico, causa de todos los males humanos, el Dios de los Ejércitos, el Dictador de leyes absurdas impuestas a los pueblos por las gentes de su raza; [...] la Incubadora de víboras". Y del acto deicida emergería el Superhombre: "Sobre la nada divina surgió el hombre omnipotente".[20]

La vida para Atl, de manera análoga a D'Annunzio, se encuentra en lo instintivo, pero sobre todo en lo elemental. Por ello, para potenciarse a sí mismo, el hombre debía fundirse con el cosmos, recuperar su unidad primordial. Y así como el gigante Anteo era invencible mientras estuviese en contacto con la Tierra, su progenitora, el hombre desplegaría toda su fuerza en tanto fuese uno con el universo: "Cuando reposes, reposa bajo las estrellas. [...] Baña tu cuerpo en la lluvia, báñalo de energía eléctrica entre las terribles tempestades. [...] La noche estrellada, la luz del sol y el agua de los manantiales convertirán tu cuerpo en una fuerza de la naturaleza".[21] Este anhelo sempiterno de unidad con el universo, expresión de la voluntad de poder, explicaría, pues, la atracción que sobre los hombres habían ejercido las distintas fuerzas de la naturaleza, manifestaciones tangibles de la energía cósmica. Para el Dr. Atl, las montañas y los volcanes, por ejemplo, eran vestigios prodigiosos de la inconmensurable fuerza telúrica e ígnea de la naturaleza. Al Popocatépetl le llamaba metafóricamente "mausoleo de la energía terrestre".[22]

Esta radical valoración atliana de la energía, de la cual la vida era una manifestación singularísima, le llevará a apreciarla también de manera estética. De hecho, éste será el único criterio de belleza que subyace a sus consideraciones estéticas. Acatando la exhortación dannunziana "aprende a considerar bello lo que es necesario", el Dr. Atl mantendrá como ideal estético un arte acorde a las necesidades de la vida. ¿Y cuáles son estas "necesidades de la vida"? El fortalecimiento, la expansión, la superación. Para el pintor, al igual que para *il vate*, el arte debe ser un estimulante de la vida. Mediante el arte el hombre podía crear un tipo superior de belleza, tonificante de sus propias fuerzas.

Siguiendo el derrotero dannunziano, el Dr. Atl consideraba como algo natural las diferencias y características de las naciones y las razas, las cuales, al ser organismos vivos, tenían sus propias necesidades vitales. Por ello cuando el pintor habla de "necesidades de la vida", en términos concretos se refiere a las "necesidades de la nación", necesidades que el artista no puede soslayar si lo que quiere es crear un arte potente.

El pintor cree firmemente en la existencia de hombres superiores, de genios: hombres excepcionales, irrepetibles, sobrehumanos; destructores de todo

[20] Dr. Atl. *El Padre Eterno, Satanás y Juanito García*, pp. 255-256.
[21] Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, pp. 619-620.
[22] Dr. Atl, "Las sinfonías del Popocatépetl" [1921], en *Obras*, 2, p. 12.

límite que les impidiese el desarrollo de su propia personalidad. Al igual que D'Annunzio, el Dr. Atl cree necesario que el genio debe entrar en la historia para desplegar toda su voluntad de poder, lo cual logrará vinculándose a su nación, obedeciendo a su sangre. El genio debía entrar en la política no sólo por él, sino por el bien de su propio pueblo, el cual no debe ponerle ningún límite: "La democracia es un fracaso [...] Los gobiernos emanados del pueblo necesitan un representante autónomo —una fuerza operante representativa de las necesidades y de los anhelos de la colectividad".[23] En 1935, en un artículo intitulado "El mando absoluto", afirma que "nuestra historia contemporánea nos demuestra que para hacer vivir, para hacer triunfar a un país, para elevarlo a la más grande altura, es indispensable la voluntad de un hombre que sobre las instituciones y sobre los peligros audazmente imponga un programa personal violento, revolucionario".[24]

Resumiendo, "el gran sí a la vida", una filosofía de la exaltación de la voluntad de poder y del peligro, una valoración inclusive estética de la fuerza, el arte como estimulante de la vida, la vida en lo instintivo y elemental, la búsqueda de una unión con el cosmos mediante la ruptura de la individualidad racional, un exaltado titanismo, el repudio de la mezquindad del mundo liberal-burgués, el ideal del *superuomo*, el artista-héroe, y un nacionalismo orgánico y palingenésico serían influencias dannunzianas en Atl.

¿Y cómo se enlazan tales influencias con la apología atliana de los regímenes fascistas? Pues, precisamente, el Dr. Atl era un resuelto partidario de Hitler y Mussolini porque los consideraba "caudillos-artistas". En los logros de su conducción se confirmaría la superioridad del principio del genio llevado a la política. Atl se apropió del concepto de "artistocracia" desarrollado poco antes de la Primera Guerra Mundial junto a sus compañeros de la revista *L'Action d'Art* y le dio un nuevo color:

> Un grupo de pintores y de escritores que nos reunimos en París para realizar una revolución social, criticamos el absurdo de un mundo siempre gobernado por políticos de oficio, gente malévola e interesada, ignorante e irresponsable, y afirmamos que se imponía la dirección de un grupo representativo, el más refinado y el de mayor elevación espiritual, emanación evolucionada de todo medio social —los artistas— llamamos a nuestro movimiento Artistocracia. Afirmamos que los pintores eran los mejor dotados para gobernar a los pueblos y para crear una sociedad totalmente diferente de las que han tenido que sufrir el dominio de la política. Hitler es la confirmación de esta teoría.[25]

Ante la decadente civilización burguesa, cuya divisa política sería la negociación, Atl propugnaba una civilización radicalmente diferente, una funda-

[23] Dr. Atl, "Cárdenas presidente" [*ca*. 1934], en *Obras*, 1, p. 299.
[24] Dr. Atl, "La defensa de Italia en México" [1936], en *Obras*, 1, p. 361.
[25] Dr. Atl, "Quiénes ganarán la guerra", pp. 485-486.

da en la fuerza y la belleza, en la energía, en la elevación de la vida. A la vulgaridad del político burgués Atl oponía la magnificencia del caudillo-artista. Un genio de sensibilidad y capacidades artísticas superiores cuya voluntad era la voluntad de poder de su nación; el caudillo-artista era la consumación del artista absoluto en tanto la obediencia a su sangre era total. Gracias a su autonomía política, el caudillo-artista tendría la facultad de provocar el advenimiento de la nueva civilización; él sería la fuerza motriz de la palingénesis. Una verdadera fuerza de la naturaleza.

Para Atl el fascismo sería entonces la realización de la "artistocracia"; Hitler y Mussolini, unos genios con una sensibilidad y capacidad superiores, además, una fiel representación de sus respectivas estirpes:

> Estos dos hombres mandan y son obedecidos; piensan de acuerdo con un ideal nacional; no están sujetos a los dictados de un parlamento ni de un grupo político, no forman parte de un gobierno democrático efímero y amorfo: ellos cumplen un deber ante su propia conciencia forjada por la voluntad de sus pueblos, y sólo ante sus pueblos son responsables.[26]

Los caudillos-artistas, en su obediencia a las necesidades vitales de su nación, habrían logrado convertirlas en unas auténticas potencias. Esto sería particularmente notorio en el caso alemán. La maquinaria bélica germana era una fuerza incontrastable: "Ningún país podrá resistir al pueblo alemán, convertido en el ejército más formidable que hayan visto los siglos".[27] De esta manera Atl colocaba a Hitler junto a los que consideraba los más grandes caudillos militares de la historia, lumbreras de la potencia y audacia humana: Julio César, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Castruccio Castracani, Napoleón Bonaparte y Ferdinand Foch.

Por último, Atl encontraba en las acciones del fascismo el despliegue de una "filosofía de la gloria": heroísmo, vitalidad y franqueza. Por ejemplo, admiraba a Mussolini por considerarlo un desafiante de la supremacía mundial británica; por llevar adelante, contra todo pronóstico, una política violenta y decidida en pos de la gloria de Italia, sin temor a desencadenar una guerra, asumiendo todos los riesgos. "Mussolini es un hombre admirablemente preparado por la vida misma […] le ha dado un conocimiento real del mundo, y su sentido práctico de hombre de campo le ha permitido colocar al pueblo italiano en el único camino de los grandes pueblos: el del peligro".[28] Atl contrasta los valores de esta "filosofía de la gloria" con la "glorificación del dinero" estadounidense y con la hipocresía de las potencias democráticas y de la URSS. El pintor, a modo de confesión, escribió: "La vida está hecha de pasión, de

[26] *Ibidem*, p. 488.
[27] Dr. Atl, "La derrota de Inglaterra" [1940], en *Obras*, 1, p. 550.
[28] Dr. Atl, "La defensa de Italia en México", en *ibid.*, p. 370.

empuje y de afirmaciones categóricas […] yo he asumido una actitud violenta contra Inglaterra, porque odio su hipocresía, y mis sentimientos se exaltan al contemplar el resurgimiento de la energía latina simbolizada por Italia”.[29]

Ahora bien, ¿qué elementos poseemos, además de las similitudes en el plano de las ideas, para lanzar la tesis de una veta dannunziana en Atl? En primer lugar, el hecho de que cuando el joven Gerardo Murillo arribó a Roma para estudiar arte a mediados de 1897,[30] D’Annunzio era ya una celebridad literaria e incursionaba por vez primera en la política: precisamente en agosto inició su campaña electoral para ser elegido a la *Camera dei deputati*, en el transcurso de la cual pronunció su ínclito “Discorso della siepe”, primera formulación explícita del contenido político de su doctrina del *superuomo*:

> Gli intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell’Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l’istinto piú profondo della vita. [...] Volendo vivere cosí debbono metter fine al dissidio che dura tra il pensiero e l’azione; essi devono conquistare attivamente il posto che è loro dovuto alla sommità dell’edificio sociale. Dopo il guerriero, dopo il sacerdote, dopo il mercante venga ora colui che pensa. [...] sia riconosciuta la superiorità della casta in cui si raccolgono le condizioni della piú alta esistenza mentale.[31]

A no ser que viviese como un anacoreta en los Apeninos, el Dr. Atl debió entrar en contacto con las ideas y obras de D’Annunzio. De hecho, por un testimonio de José Vasconcelos, se puede inferir que Atl reconocía la fama de D’Annunzio.[32] En segundo lugar, en “Italia, su defensa en México”, el Dr. Atl cita (incorrectamente) en su lengua original un poema de D’Annunzio que se encuentra en su obra *Elettra* (1904), aunque no da la más mínima referencia. El poema, tal como lo citó Atl, es:

> Madre di tutte le stirpi
> aroma di tutta la terra
> sacra alla nuova aurora
> col arato e la prora[33]

El original dannunziano es:

[29] *Ibidem*, p. 415.

[30] Olga Sáenz, *op. cit*., p. 15. Atl regresa a México en diciembre de 1903.

[31] *Apud* Giordano Bruno Guerri, *D’Annunzio, l’amante guerriero*. Milano, Mondadori, 2015, p. 112.

[32] “[Dr. Atl dirigiéndose a Vasconcelos:] ¿Estuvo usted en el estreno de la otra noche, *La Mort parfumée?* Sí… el detalle del ramo de rosas que aspira la Rubinstein, yo se lo aconsejé a D’Annunzio. ¿Quiere usted conocer a D’Annunzio o a Bergson?” José Vasconcelos, “La tormenta”, en *Memorias*, tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 504-505.

[33] Dr. Atl, “La defensa de Italia en México”, p. 342.

Cosí veda tu un giorno il mare latino coprirsi
di strage alla tua guerra
e per le tue corone piegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti,
o Semprerinascente, o fiore di tutte le stirpi,
aroma di tutta la terra,
Italia, Italia,
sacra alla nuova Aurora
con l'aratro e la prora.

Estos versos tienen una relevancia mayor si se toma en cuenta que Atl no cita en ningún otro lugar de su obra a un poeta de habla no hispana. ¿Y por qué no dio la referencia? ¿Plagió? En modo alguno. La obsesión por la corrección en las citas es relativamente reciente. Lo más probable es que el pintor esperase que un lector medianamente culto reconociera de inmediato un poema de *il vate*, y que citase de memoria, de ahí el error.

Por último, el lema de vida del Dr. Atl fue el adagio latino: *Navigare necesse est*, *vivere non est necesse* (navegar es necesario, vivir no lo es).[34] Atribuido por Plutarco a Cneo Pompeyo Magno,[35] D'Annunzio fue quien lo renovó como lema de toda vida heroica: "Gloria al Latino que dijo: 'Navegar es necesario; vivir no lo es'. ¡Gloria a él en todo el mar!"[36] Su éxito fue tal que el mismo Mussolini, sin duda también influido por la vida y obra de *il vate*, escribió en 1919 un artículo al que intituló con la heroica consigna y en el cual defendía un nihilismo activo defensor de la individualidad.[37]

Para concluir, cabe señalar que un elemento importante en la aproximación ideológica del Dr. Atl al fascismo no tiene ascendencia dannunziana: el antisemitismo conspiracionista que formaba parte de su antijudeocristianismo y de su furibundo anticomunismo. Sin embargo, su anhelo imperioso de palingenesia, su defensa a ultranza del genio y su actitud vitalista aristocrática frente a la vida, mismas que lo acompañarán en su campaña apologética del fascismo, tienen la marca del poeta del *vivere inimitabile*.

[34] Atl se excusaba de su renuncia a El Colegio Nacional aduciendo su naturaleza nómada e indómita: "Mi lema ha sido siempre: 'No llegues nunca a puerto', lema que podría mejorarse diciendo elegantemente con el adagio latino: *Navigare est necessit* [sic], *vivere non est necessit* [sic]". *Apud* Antonio Luna Arroyo, *op. cit*., p. 120. Con el mismo adagio latino el Dr. Atl cierra su novela autobiográfica *Gentes profanas en el convento*.

[35] La frase la enuncia Pompeyo para animar a sus hombres a embarcarse pese a una tempestad marina. Plutarco, *Vida de Pompeyo*, 50, 2.

[36] G. D'Annunzio, "Maya", en *op. cit*., p. 1199.

[37] Benito Mussolini, "Navigare necesse est, non vivere", en Armando Cassigoli, comp., *Antología del fascismo italiano*. México, UNAM, 1976, p. 100.

Testi, modi e luoghi del teatro italiano di prosa Oltreoceano: Grand'Attori in Messico e in America Latina

LUCIANA PASQUINI
Università degli Studi "G. D'Annunzio", Chieti-Pescara

Questo studio è volto a puntualizzare la sostanza testuale e la ricezione del repertorio teatrale di prosa a tema prevalentemente mitologico-classico in Messico e in America Latina, ove fu rappresentato, nella seconda metà del XIX secolo, dalle compagnie grandattorali italiane che tentarono le prime *tournées* Oltreoceano.

Quello del Grand'Attore, com'è noto, fu un fenomeno caratteristico dei decenni centrali dell'Ottocento italiano ed europeo, radicato in una concezione dello spettacolo che vede sul palcoscenico la presenza di una individualità d'interprete fuori dall'ordinario e che riassume nella sua personale esibizione tutto il senso della rappresentazione, mentre gli altri elementi (i comprimari, il testo, la scenografia) risultano del tutto subordinati.[1]

La prima *tournée* intercontinentale di questi nuovi protagonisti italiani della scena mondiale fu intrapresa nel settembre 1866 dalla Compagnia Drammatica Italiana, capitanata dalla Grande Tragica Adelaide Ristori, e si svolse negli Stati Uniti, ad eccezione della fortunata tappa artistica di Cuba (gennaio-aprile 1868). Si trattò di un viaggio di oltre un anno e mezzo, quindi, intervallato da un unico breve rientro in Europa nell'estate del 1867, necessario a ricalibrare il repertorio in accordo con i gusti specifici del pubblico americano, appena appresi.

La Compagnia, in seguito a questa iniziale esperienza statunitense, tornerà a solcare l'Atlantico nel 1869 per compiere nuove sortite che interesseranno in maniera massiccia anche l'America Latina; e ancora nel 1874, Adelaide Ristori, dopo aver dato un corso di recite in Sud e in Mesoamerica, partirà proprio da queste terre per intraprendere addirittura il cosiddetto "giro del mondo"[2] che

[1] Eugenio Buonaccorsi *et al.*, *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*. A cura di Eugenio Buonaccorsi. Bari, Edizioni di Pagina, 2011, p. 15. Per una ricostruzione del profilo del Grand'Attore in Europa, si veda anche Alessandro Tinterri, "Il Grande Attore e la recitazione italiana dell'Ottocento", in *Acting Archives Essays*, *Acting Archives Review Supplement*, 18 novembre, 2012, pp. 1-27.

[2] Il giro del mondo di Adelaide Ristori (9 maggio 1874-14 gennaio 1876) ebbe origine in Francia, ove avvenne l'imbarco a Bordeaux e approdò, dopo lo scalo tecnico in Portogallo, a Rio De Janeiro per proseguire a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Panama, Città del Messico, Puebla, Veracruz, New York, San Francisco, Isole Sandwich (le attuali Hawaii), Honolulu, Nuova Zelanda, Australia (Sydney, Melbourne, Adelaide), Indie Inglesi (Ceylan, odierno Sri Lanka), Aden (odierno Yemen), Africa (Suez, Alessandria D'Egitto).

si svolse in venti mesi e diciannove giorni, dal 9 maggio 1874 al 14 gennaio 1876. Fu in tale occasione che si recitò anche in Messico, osservando una tappa artistica di circa cinquanta giorni (dal 27 dicembre 1874 al 16 febbraio 1875), agendo a Città del Messico, a Puebla e a Veracruz.

Queste esperienze pionieristiche del teatro di prosa italiano Oltreoceano sono documentate, oltre che negli epistolari dei Grand'Attori, per molta parte inediti e conservati nel polo museale di Genova,[3] anche nelle pagine delle autobiografie[4] dei protagonisti della triade grandattorale, che si completa, notoriamente, con le figure di Ernesto Rossi e di Tommaso Salvini.

Esistono inoltre tre preziosi libri di viaggio, relativi però esclusivamente alle peripezie di Adelaide Ristori, riferiti precisamente alla sua prima *tournée* americana e al giro del mondo. Si tratta del romanzo di viaggio, del 1869, di Enrico Montazio, intitolato *La Ristori in America*,[5] redatto a tavolino dall'allora noto giornalista e amico personale dell'attrice, su appunti presi da un segretario della Compagnia (Carlo Magi) nel corso di quel primo, memorabile viaggio e forniti poi allo scrittore, insieme a lettere autografe di Adelaide e a guide degli Stati Uniti, direttamente dalla direzione della Compagnia affinché la prima esperienza oltreoceanica della storia del teatro italiano di prosa fosse degnamente registrata e immortalata da un vero professionista della penna, quale il Montazio era considerato a quei tempi.

Gli altri due libri di viaggio, riferiti invece al successivo giro del mondo, si configurano come due facce della stessa medaglia perché documentano la medesima esperienza in maniera diversa. In questo caso, infatti, i due autori presero parte direttamente alla *tournée* ecumenica, salpando realmente insieme alla Grand'Attrice e redigendo, nel caso di Bartolomeo Galletti[6] (colto generale dell'esercito dell'Italia centrale ormai a riposo dopo l'Unità), ogni giorno un minuzioso diario di viaggio, scevro da velleità letterarie, in cui sono appuntate, con datazione precisa e volontà di fornire un resoconto esatto, le tappe, i luoghi, le esperienze umane ed artistiche del giro del mondo. Marco Piazza invece, giovane artista livornese appena scritturato nella stessa Compagnia

[3] Il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (MBA) conserva i Fondi intitolati a Tommaso Salvini e Adelaide Ristori che costituiscono un autentico giacimento documentale in riferimento al fenomeno del grandattorato italiano.

[4] Ernesto Rossi, *Studi drammatici e lettere autobiografiche*. Firenze, Le Monnier, 1885; E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*. Firenze, Niccolai, 1887; Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli, Roux, 1887 (a cura di A. Valoroso. Roma, Audino, 2005) e Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini*. Milano, Dumolard, 1895.

[5] Enrico Montazio, *La Ristori in America. Impressioni, aneddoti, narrazioni di un Touriste* (Firenze, La Girandola, 1869), uscito precedentemente a puntate, nel 1868, sul *Corriere Italiano*; ora in Luciana Pasquini, *Adelaide Ristori in America e a Cuba. Il romanzo di viaggio di Enrico Montazio*. Lanciano, Carabba, 2015, pp. 109-470.

[6] Bartolomeo Galletti, *Il giro del mondo colla Ristori. Note di viaggio del Generale B. Galletti*. Roma, Tipografia del Popolo Romano, 1876.

Drammatica nel ruolo di Primo Attor Giovane, scrive, tra una recita e l'altra, lettere indirizzate ai propri cari, cosí da comporre un epistolario organico, ricompattato a posteriori dai discendenti dell'attore che lo pubblicarono nel 1928, conferendogli la funzione di vero e proprio *reportage*.[7]

Da questi due volumi si estrapolano informazioni preziose riferite alla tappa messicana del '74-'75, una delle esperienze piú significative vissute dalla Compagnia, data la complessità dell'approccio con una popolazione poco avvezza al teatro di prosa di matrice europea e pertanto inizialmente molto poco interessata all'avvento degli attori italiani, a differenza di quanto stava avvenendo nel corso di quella specifica *tournée* e in quelle degli anni precedenti, nelle altre città "americane".

Il Piazza, quindi, scrive ai propri cari che, dopo essere entrata nelle acque tranquillissime del Golfo del Messico e aver passato e festeggiato il Natale a bordo del vapore, finalmente, la mattina del 27 dicembre 1874, la Compagnia approda a Veracruz per salire sul treno diretto a Città del Messico, ove giunse la sera del 31:

> Mi è impossibile descrivervi la bellezza e l'importanza di questa strada ferrata. Uno dei lavori piú ingegnosi ed arditi che mente d'uomo abbia potuto ideare. Messico è posta sulla sommità di montagne altissime ed in apparenza inaccessibili; eppure gli ingegneri hanno trovato il mezzo di costruire una ferrovia che arditamente attraversa montagne, rasenta precipizi e vi porta in questa grandissima città, capitale della Repubblica Messicana. Si passa da alcuni punti cosí esposti in cui anche il piú coraggioso deve chiudere gli occhi; si giunge a certe altezze dalle quali si scorgono rimpicciolite come punti, le case ed i campi che poco prima avevamo fiancheggiati ed il servizio è cosí sicuro che, da quattro anni da che la ferrovia è in attività, non è accaduto mai il piú piccolo incidente. Si intende che è impresa e costruzione inglese.[8]

E subito sottolinea: "Domani sera andiamo in scena. La nostra è la prima Compagnia che viene in questo paese"; per poi continuare sulla questione della ricezione scarsa e fredda riservata dal pubblico agli attori italiani, che non vi erano affatto abituati:

> Messico, 15 gennaio 1875.
> Vi parlerò del Messico cominciando col dirvi che questo è il primo paese dove la Ristori non fa denaro. Questo paese è ancora arretrato nel confronto con gli altri. Il gusto per il teatro è guasto, o non esiste, o forse non è mai esistito. Molte sono le ragioni e le scuse attenuanti che circolano per mascherare la vergogna di lasciare il teatro vuoto quando recita la Ristori; comunque

[7] Marco Piazza, *Con A. Ristori nel giro del mondo 1874-1875. Lettere di viaggio di M. Piazza*, a cura di Dino Piazza. Milano, Italgeo, 1928.

[8] *Ibidem*, p. 52.

> molti ancora sono gli onori, gli applausi ed i trionfi di cui è fatta oggetto dai pochi ammiratori che concorrono al teatro, ed è ammirabile la protesta del giornalismo in massa, che si è scatenato contro il pubblico, biasimando con dure parole la sua astensione dalle rappresentazioni.[9]

Ma le notazioni sull'originalità culturale e la fierezza di questo popolo non si fanno attendere:

> Il Messico è interessantissimo e assolutamente originale nei costumi. Conserva ancora molto dell'Indiano ed in pubblica via, in pieno giorno, si vedono tuttora Indi passeggiare seminudi. L'aspetto generale delle strade è di miseria. Il carattere del messicano è uno dei piú fieri; ed a nessuno questo popolo è secondo nell'orgoglio patrio e [nel]l'amore all'indipendenza ed alla libertà.[10]

Né mancano ricostruzioni della storia politica del Paese, seguite da disamine sulla straordinarietà delle antiche vestigia archeologiche e sulla leggiadria dei luoghi:

> Fra altri monumenti che attestano l'antica civiltà di questo paese, vi è un antichissimo calendario di pietra da cui gli antichi indiani potevano sapere persino quando dovevano verificarsi le eclissi. È un grande masso di pietra, a forma di grande disco nella facciata della cattedrale, coperto di migliaia e migliaia di segni. Vi è un libro che spiega tutto ciò ch'esso contiene e comprova come gli antenati di questi Indiani ora selvaggi erano profondi nella scienza dell'astronomia. […] Uscire fuori dalla città da qualunque parte, è come entrare in un nuovo paese. L'aspetto che è, come vi dissi, miserabile e sudicio nell'interno, diventa all'uscire ricchissimo e straordinariamente ridente.
>
> La piú incantevole vegetazione, i boschi piú giganteschi, i piú limpidi ruscelli, i fiori piú svariati e fragranti, il continuo svolazzare di uccelli dai mille colori, fanno sí che ci si domandi come un poeta spagnolo: "Sarà qui il Paradiso terrestre?".
>
> In questi bei dintorni che prendono i nomi di Chapultepec, Santa Anita, Tacubaya, Techa, ecc. vi sono le ville appartenenti alle principali famiglie del Messico, che i forestieri vanno ad ammirare come meravigliose.[11]

E, passando per le descrizioni del *árbol de la noche triste*, del tipico paesetto di Santa Anita e del pregevole Museo di storia naturale, si torna a focalizzare, cosa che molto preme all'attore, sull'andamento migliorativo delle rappresentazioni: "La *Maria Antonietta* ha rialzate le sorti della stagione. È tanta la

[9] *Ibidem*, p. 53.
[10] *Idem*.
[11] *Ibidem*, p. 54-55.

fama di questo lavoro, che si ripete già da tre volte con teatro completamente pieno".[12]

Quindi si cambia città e, rispetto alla capitale, Veracruz fu piú accogliente e calda: la Compagnia vi si recò il 14 febbraio 1875 e vi agí in *Elisabetta Regina d'Inghilterra* e in *Maria Stuarda*, nelle cui recite Marco Piazza si trovò a dover sostituire il primo attore, Achille Majeroni (che aveva telegrafato di essere ammalato e di dovere pertanto rimanere a Città del Messico), cosí da sostenere all'improvviso, ma con discreto esito, le parti principali del Conte di Essex e del Conte Leicester.

Piazza, al termine della permanenza messicana, si sente però di mettere in particolare evidenza come l'iniziale freddezza patita dalla Ristori in quella nazione fosse pian piano mutata in un maggiore ed insperato gradimento:

> Prima di lasciare questa Città di Messico, vi dirò che negli ultimi tempi sono andate sempre aumentando le simpatie e le amicizie, tanto che nella serata d'onore della Ristori l'entusiasmo raggiunse proporzioni veramente memorabili; ciò che davvero l'inizio della stagione non ci aveva fatto sperare.
> Tutto il cammino che conduceva dalla porta di ingresso al camerino della Ristori era tappezzato di fiori. Molti preziosissimi doni le vennero presentati da una deputazione di Signori; tra essi una corona su cui stavano appese 40 oncie d'oro, medaglie d'oro e d'argento espressamente coniate, recanti da un lato la sua effigie e dall'altro l'iscrizione "El entusiasmo al mérito".
> Questa conquista graduale del favore del pubblico, che aveva risposto ai primi richiami con tanta apatia, è la vera prova della potenza del genio.[13]

Anche il *reportage* di Galletti, sebbene molto piú lungo ed articolato in ampi elenchi descrittivi rispetto alle lettere familiari di Piazza, appare conforme a queste nella sostanza dei fatti riportati. Prende infatti le mosse dall'impressione offerta dai 424 chilometri di strada ferrata percorsi in diciotto ore per raggiungere Città del Messico dall'attracco di Veracruz. Opportunità di locomozione impressionante per gli attori ("una delle cose piú straordinarie che abbiamo veduta nel nostro lungo viaggio e merita di essere visitata come curiosità di primo ordine"), che ebbero modo di ammirare dal treno anche magnifici ponti e tunnel, opere ingegneristiche ignote per i loro occhi europei, intervallate da enormi montagne il cui aspetto appare piú strabiliante delle altezze alpine. La Ristori, in verità, aveva già esperito l'uso della ferrovia sei anni prima, a Cuba, ma la composizione della Compagnia Drammatica Italiana nel 1868 era del tutto diversa.

Tra le prerogative peculiari del *reportage* ci sono certamente le notazioni di tenore economico che mettono in evidenza come l'affitto dell'appartamento, prenotato in anticipo per tutti i quaranta giorni di permanenza nella Capitale,

[12] *Ibidem*, p. 56.
[13] *Ibidem*, p. 57.

fosse costato la cifra esorbitante di 1200 scudi; inoltre il servizio di ristorazione, fin troppo esclusivo, erogato da un ottimo cuoco francese, si era rivelato altrettanto esoso: prezzi praticati ai limiti della sostenibilità a fronte del costo dei generi alimentari e della vita, molto basso se si escludevano i capi di vestiario, che invece erano carissimi.

La magnificenza della città colpisce però anche la penna dell'economo generale, impressionato dalla cattedrale, dalle amplissime piazze squadrate, dalle grandi strade attraversate da un fitto traffico di vetture e, particolare che aveva interessato anche Marco Piazza, dal tipico costume del cavaliere messicano, pittoresco e prezioso, descritto nelle larghe falde del cappello bianco, nella giacca di pelle con i bottoni "a ghianda", nei pantaloni di pelle guarniti con bottoni d'argento, negli enormi speroni scintillanti. Tale abito si completa con il vistoso equipaggiamento del cavallo: sella, testiera e staffe impreziosite d'argento con doppia gualdrappa, di pelo nero e di pelle.

Anche l'interpretazione del culto cattolico segna delle differenze nell'allestimento delle chiese con quelle italiane:

> L'esterno della cattedrale è imponente, come l'interno ne è grandioso e ricco — forse troppo —: l'oro vi è profuso a piene mani, e spesso a scapito del buon gusto e dell'eleganza.
> Gli altari sono di svariata architettura, e guarniti a profusione di statue, di santi, frati, e monache —grandi al naturale e colorite.
> Non so se siano in legno o in carta pesta — ma è certo che quelle facce generalmente rubiconde, fanno credere che i santi rappresentati non sieno giunti all'altare per la via della penitenza.
> Del resto in tutte le chiese del Messico abbondano le statue di Santi, Cristi e Madonne, di tutte le forme — di tutti i colori — e in tutte le posizioni: — financo a letto colle lenzuola, coperte, ecc.
> Credo contribuisca a ciò la tradizione degli antichi messicani (Aztechi) che, oltre l'Ente Supremo, adoravamo una grande quantità di Dei… di seconda classe.[14]

E fioccano di seguito i riferimenti dettagliati alle due leggende legate alle statue sacre del *Niño Cautivo* esposto nella Cattedrale e del *Cristo del Rebozo* collocato nella attigua Chiesa di Santa Teresa, cosiddetto perché la statua reca "sulle spalle una specie di fazzolettone nero di lana usato dalle donne messicane". Galletti narra anche per filo e per segno la bella storia della Madonna di Guadalupe che raccomanda di andare a visitare come tappa immancabile.

Ma oltre a queste amenità di natura cultuale, il generale fa riferimento ad altri pregi detenuti dalla capitale, come l'Università, la Biblioteca, l'Osservatorio, un buon numero di collegi, l'Accademia delle Belle Arti, un museo di copie in gesso di capolavori plastici ed una vasta collezione di quadri della

[14] B. Galletti, *op. cit.*, p. 129.

scuola messicana; cita anche il Conservatorio Musicale, la Scuola di Medicina, il Giardino Botanico; apprezza inoltre le passeggiate del Paseo e dell'Alameda; riferisce delle oltre trenta testate giornalistiche ivi esistenti e della piccola comunità di italiani d'un centinaio di persone ben stabilite nella città.

È la volta poi della descrizione di altre due città in cui si tennero gli spettacoli di prosa: la bella Puebla, di 80.000 anime, pulita, allegra, con splendide piazze e con la preziosa cava di alabastro bianco e venato, ove si stette un solo giorno per recitarvi la sera nel teatro "non bello ma molto grande", mentre a Veracruz si rimase cinque giorni con un caldo soffocante e l'incombere della malaria per dare "tre rappresentazioni nel teatro comunale piccolo e brutto".

Nel capitolo successivo intitolato specificamente "La Ristori al Messico", ove Galletti intende dare conto in modo capillare degli esiti e degli introiti pervenuti dalle recite, vengono espresse senza reticenze e con toni asciutti tutte le difficoltà che l'italica interprete incontrò in quel paese:

> Il Messico si può dire sia segregato dal mondo: — bisogna andarvi appositamente, e bisogna fare — per uscirne — la stessa strada.
> È per questo senza dubbio che la fama della Ristori non essendo penetrata fin là — i Messicani accolsero sul principio la grande artista con freddezza — e scarsamente accorsero alle prime rappresentazioni, mentre il teatro ove agivano i *cani ammaestrati* era sempre pieno zeppo col biglietto di ingresso a un pezzo (5 franchi)!
> Però quella minoranza di egregie persone di cui ho parlato — e i giornali di tutti i colori, cominciarono unanimi a gridare allo scandalo, e misero in opera ogni argomento di persuasione — fino a quello poco parlamentare di *Margherjtas ante porcos* — per scuotere la popolazione da una indifferenza che essi chiamavano artisticamente disonorante.
> Sia che tali consigli ed eccitamenti abbiano conseguito il loro effetto — sia che la potenza artistica della Ristori abbia commossi anche i cuori piú schivi — è un fatto che a poco a poco la freddezza si cambiò in entusiasmo, e finí con tante dimostrazioni di affetto e di ammirazione, che forse la celebre artista non ne aveva avute maggiori nei luoghi antecedentemente percorsi.[15]

Galletti riferisce, allora, nel dettaglio il repertorio erogato:

> La Ristori ha date trenta rappresentazioni a Messico colle seguenti: *Medea*, *Pia* due volte, *Giuditta* due volte, *Elisabetta* quattro volte, *Tisbe*, *Maria Stuarda* due volte, *Suor Teresa* due volte, *Fedra*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Debora*, *Renata*; *Maria Giovanna* due volte, *Maria Antonietta* sette volte, *Macbeth*, *Giovanna la pazza*.[16]

E quindi entra nel merito della piú stretta contabilità:

[15] *Ibidem*, p.143.
[16] *Ibidem*, p.146.

> Nelle trenta suddette rappresentazioni a Messico si incassarono / prelevate al solito le spese di teatro: Pezzi 27,415 / Una rappresentazione a Puebla colla *Maria Antonietta*: Pezzi 1,503 / Tre rappresentazioni a Vera Cruz con *Elisabetta, Maria Stuarda* e *Maria Antonietta*: Pezzi 2,931/ In totale: Pezzi 31,849 / pari a franchi 159,245, e cioè in media 4700 franchi in ora per ogni rappresentazione.[17]

Le valutazioni finali, poi, non lasciano dubbi sulle difficoltà che un simile territorio avrebbe potuto riservare ad altre compagnie teatrali europee:

> Credo in fine di fare atto di carità cristiana consigliando le compagnie drammatiche italiane che si recheranno in America, ad evitare il Messico — e non esporsi ad una crisi che soltanto la Ristori poteva scongiurare.
> Potranno — dopo traversato l'istmo di Panama — o continuare per New-York, o meglio ancora fare un giro per le Antille dando proficue rappresentazioni alla Giamaica, a Portoricco, a San Domingo e all'Avana per poi passare agli Stati Uniti.
> A Messico vi sono varii teatri: — noto fra questi il *Teatro Principale* che non è il principale, ed ove agivano i cani ammaestrati che fecero in principio cosí aspra concorrenza alla Ristori — e il *Teatro Nazionale* grandissimo, ben decorato, con belli e comodi accessorii ove recitava la Compagnia drammatica italiana.
> Ultimamente si è aperto un nuovo teatro di musica di mediocre grandezza, e ben decorato: — porta il nome del suo proprietario, ma mi è fuggito dalla memoria.[18]

A chiusura delle note di viaggio sul Messico, Galletti afferma anche di avvertire l'assoluta necessità di rispondere a due specifiche domande tra quelle che gli venivano rivolte con maggiore frequenza man mano che andava redigendo quelle pagine:

> La Ristori nell'America del Sud recitava in italiano o in spagnuolo?
> Se recitava in italiano, la capivano?
> Rispondo alla prima con un'altra domanda: — è mai possibile che un'artista italiana che gira il mondo con una completa compagnia di artisti italiani, possa dare rappresentazioni in altra lingua che non sia la lingua italiana?
> […] Alla seconda domanda che è seria, rispondo seriamente affermativamente.
> Sí, nell'America del Sud capivano benissimo la Ristori fino a rimarcare con mormorio di approvazione e con battimani non solo i punti salienti, ma anche le piccole *nuances* di una situazione drammatica.
> Se — trattandosi di un pubblico spagnuolo la di cui lingua ha la stessa origine latina di quella italiana- un tal fatto non può recare grandissima meraviglia — non bisogna dimenticare che la grande artista ha sempre ottenuti

[17] *Idem*.
[18] *Ibidem*, pp. 146-147.

> gli stessi risultati nelle tante escursioni da lei fatte in Olanda, in Russia, in Germania, in Inghilterra, ecc.
> Il vero segreto di tutto ciò vado a dirlo in due parole, e valga tanto pel passato quanto per l'avvenire.
> La Ristori è compresa da tutti i popoli del mondo per una semplice ragione — perché essa parla la lingua universale, la lingua intesa sotto tutte le latitudini, la lingua del cuore — della passione — del sentimento — della verità. Per poco che un uditorio sia educato a sensi civili, non può assistere indifferente a quella intelligenza superiore — a quel gesto — a quella inflessione di voce — a quel giuoco di fisonomia — a quell'insieme artistico in una parola che esprime ad evidenza una situazione, e che spiega — se non con la parola — certo la frase o il senso di essa.
> Devesi aggiungere che i soggetti rappresentati dalla Ristori sono sempre stati scelti nei fatti storici o biblici piú conosciuti.
> Chi non conosce per esempio la commovente storia di Maria Antonietta, o quella di Maria Stuarda e di Giuditta?
> Finalmente pei piú ribelli a comprendere, l'amministrazione dell'Arte Drammatica ha in serbo una grande quantità di casse di libretti col testo italiano da una parte, e la relativa traduzione in spagnuolo od altre lingue.
> Tutte le sere si vendevano dai trecento ai cinquecento libretti al vil prezzo di 2 franchi e 50 — mentre costavano all'amministrazione 30 centesimi!
> Dirò in fine la bella cifra rotonda di utile netto avuto dalla Ristori in tutto il viaggio sulla vendita di questi libretti.
> Quanti autori — compreso lo scrivente — si contenterebbero di averne la decima parte per le loro opere originali![19]

La trattazione si conclude in maniera didascalica con altri due ampi paragrafi di carattere storico e antropologico, "Cenni sulla Repubblica Messicana" e "Antico Messico e sua conquista", nei quali trova spazio anche la dolorosa vicenda dell'illuminato Imperatore Massimiliano d'Austria, fucilato dai repubblicani.

Presto anche le compagnie teatrali degli altri due grandi interpreti italiani della triade (Salvini e Rossi), sulla scia della citata pioniera, inizieranno a solcare il mare per raggiungere le Americhe a partire dal 1871 e per quanto riguarda l'area latina riserveranno invece particolare attenzione al Brasile, avvertiti delle difficoltà riscontrate in Messico dalla prima Compagnia che vi si provò. Gli itinerari della Ristori, che proprio a Rio de Janeiro inaugurò felicemente il giro del mondo, verranno ricalcati anche dalla schiera di tragici della generazione successiva come Giovanni Emanuel, Giacinta Pazzana, Celestina Paladini, Ermete Novelli, Francesco Pasta e cosí via, fino ad Eleonora Duse e tutti insisteranno molto soprattutto su quella specifica nazione, la piú proficua (almeno finché durerà per gli attori italiani l'*Eldorado* artistico voluto dall'illuminato Imperatore Dom Pedro II nel corso del suo regno, innamorato com'era

[19] *Ibidem*, pp. 147-149.

della cultura italiana, date le sue origini europee ed il matrimonio con Teresa Cristina Maria di Borbone).[20]

Era specificamente il repertorio grandattorale di Adelaide Ristori ad avere nelle eroine mitologiche di *Medea*, *Fedra*, *Camma*, *Mirra* e *Cassandra* i propri cavalli di battaglia, vere gemme di spicco in un repertorio complesso ed articolato (composto anche da riduzioni di drammi shakespeariani, francesi, alfieriani, commedie goldoniane, dai tanto amati drammi d'argomento storico, medievale e dantesco nonché dalla presenza di dizioni poetiche attinte dal vasto serbatoio che i versi della tradizione letteraria italiana, dantesca *in primis*, offriva) all'interno del quale proprio l'argomento mitologico incontrò le difficoltà maggiori nell'essere compreso e recepito favorevolmente nel Nuovo Mondo. Però la perizia scenica degli interpreti di quella straordinaria generazione di attori, demiurghi riconosciuti della scena mondiale, riuscirà a rendere graditi pure temi lontani, per molti versi, dalla sensibilità di quelle lontane platee, facendo apprezzare, infine, anche opere piú spiccatamente classiche e per di piú declamate in italiano e spesso in versi.

Gli italici Grand'Attori ottocenteschi, quindi, spinti a viaggiare fuori dall'Italia e dall'Europa dal forte bisogno economico, derivante dalle misere condizioni in cui versava il palcoscenico italiano nell'età post-risorgimentale dopo oltre mezzo secolo di guerre, ebbero non solo il merito di gettare validi ponti culturali tra Vecchio e Nuovo Continente, favorendo la conoscenza delle loro virtuose doti recitative e della letteratura italiana ed europea; detennero non solo il pregio di concedere il piacere del contatto acustico con il "bell'idioma" di Dante (la lingua prevalente delle rappresentazioni anche all'estero[21]) o di propagandare le ragioni politiche della nuova Italia, da poco Nazione, di cui queste potenti figure di operatori culturali fungevano da veri e propri ambasciatori, emblemi viventi del valore dell'arte tragica italiana; ma si assunsero bensí l'onore e l'onere di diffondere il repertorio di matrice specificamente classico-mitologica, nel quale risiede la piú profonda identità culturale mediterranea.

Ad onor del vero, i soggetti classici furono meglio recepiti in America Latina, mentre tra le produzioni della Ristori piú applaudite negli USA ci fu, a conti fatti, una tragedia come la *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti (1867) che mette in scena la drammatica vicenda esistenziale, fatta scrivere dall'attrice appositamente per il pubblico nordamericano, ammaliato dalle cosiddette "regine tristi" della vecchia Europa, potenti, eleganti e sfortunate, di cui il repertorio

[20] Alessandra Vannucci, "Salvini in Brasile", in E. Buonaccorsi, ed. *op. cit*., pp. 229-254.

[21] La Ristori aveva recitato occasionalmente in Europa anche in francese, e si provò pure in brevi saggi e atti scelti in spagnolo e in inglese per ingraziarsi le platee dei paesi ispanici e anglosassoni, arrivando anche, al culmine della carriera, a recitare per intero la *Lady Macbeth* in lingua originale.

ristoriano[22] pullulava nelle differenti diatesi di *Maria Stuarda* di Schiller: applauditissima; *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1853) del citato Giacometti: un vero *cult*; inoltre si davano *Renata di Francia*,[23] *Lucrezia Borgia*,[24] *Lady Macbeth*[25] e *Giovanna La Pazza*,[26] come pure i danteschi *Francesca da Rimini* del Pellico e *Pia de' Tolomei* del Marenco; eroine la cui prossimità cronologica (una storicità rintracciabile a memoria d'uomo e di letteratura recente), le rendeva fortemente attrattive per gli europei trapiantati nel Nord America, desiderosi di recuperare per mezzo del teatro (oltreché della musica operistica) le proprie smarrite radici storico-culturali e, se non tutte, almeno quelle non troppo lontane.

Inoltre, tra i lavori piú replicati in assoluto vi era anche *Suor Teresa* di Luigi Camoletti,[27] dramma di denuncia anticlericale e dalla profonda valenza scandalistica, scritto, secondo la moda del momento, nei suggestivi toni chiaroscurali adatti alla resa dei retroscena sentimentali e delle passioni soffocate proprie del fenomeno della monacazione forzata, che gli ottenne di essere apprezzato oltremisura a tutte le latitudini del Nuovo Mondo e moltissimo in America Latina, ove era nutrito grande interesse riguardo la triste consuetudine delle giovani "claustrate" contro la propria volontà.[28] Tale tema rischiava però di indignare il clero, come accadde con il vescovo di Cuba, per esempio, che nel 1868 interdisse la rappresentazione di *Suor Teresa* nella *Isla Grande*, minacciando (nonostante la compiacenza nutrita dal governatore spagnolo nei confronti la Compagnia e delle sue attrici) la scomunica ad attori e spettatori, finendo per creare un caso di risonanza "mediatica" che rese la *pièce* ancora piú appetibile per la curiosità morbosa delle platee di tutto il resto del mondo.[29]

[22] Per i sovrani europei interpretati dai Grand'Attori al maschile, basti il riferimento all'emblematico *Luigi XI* di Casimir-Jean-François Delavigne impersonato magistralmente da Gustavo Modena.

[23] Scritta nel 1873 da Paolo Giacometti.

[24] Testo di Victor Hugo adattato da Paolo Ferrari.

[25] Il testo shakespeariano fu adattato alle esigenze dell'attrice grazie allo sforzo congiunto di un riduttore e di un regista inglesi e tradotto in versi da Giulio Carcano nel 1857.

[26] La storia di Giovanna la Pazza (pazza per amore), figlia di Isabella La Cattolica e moglie di Filippo d'Austria (Il Bello), era stata scritta nel 1855 dallo spagnolo Manuel Tamayo y Baus, con il titolo originario di *Locura de amor,* e ridotta in versi italiani da Francesco Dall'Ongaro. Fu recitata dalla Ristori nel 1859, replicata in tutto 25 volte, ed ebbe la sua ultima rappresentazione a Città del Messico il 6 febbraio del 1875.

[27] *Suor Teresa o Elisabetta Soarez,* dramma in cinque atti di Luigi Camoletti (Novara,1804-1880)**,** fu scritto nel 1848 e pubblicato a Novara da Crotti nel 1851.

[28] Problema sentito, dati i numerosi conventi fondati soprattutto al centro-sud dai missionari cattolici: basti vedere l'incidenza numerica di questi luoghi di culto per esempio in Messico, dove per turismo oggi si segue *La ruta de los Conventos*, a testimonianza della massiccia cattolicizzazione di quelle terre, evidente anche dalla folta realizzazione di edifici religiosi. La vita claustrale ad essi connessa, che suscitava enorme attenzione nel pubblico della Nuova Spagna, imprimeva delle peculiarità proprie alla monacazione nelle "terre di conquista", esplicate nel saggio di Silvia Evangelisti, "Espansioni: tra Europa e nuovo mondo", in Id., *Storia delle monache 1450-1700*. Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 157-212.

[29] L. Pasquini, *op. cit*., pp. 85-90 e pp. 482-483.

Ma ribadiamo che Adelaide Ristori, e vogliamo ribadire questo, ebbe il merito di diffondere impavida, in America Latina, anche la tragedia di matrice classica, greca principalmente ed, *a latere*, pure quella biblica. Infatti tra i personaggi, inserito con la dovuta cautela, affinché, a fronte della suscettibilità confessionale delle platee, non si rivelasse un'arma a doppio taglio come *Suor Teresa*, vi fu quello di Giuditta (ancora una volta nella riscrittura di Giacometti). Soggetto classico anch'esso, possiamo ben affermare, sebbene nella diatesi della derivazione veterotestamentaria e che, ci si augurava, attraesse il pubblico statunitense, imbibito per molta parte dalle confessioni protestanti e puritane, maggiormente aderenti alle suggestioni e agli ammaestramenti provenienti dal Vecchio Testamento rispetto alle popolazioni dell'America Latina, permeate da un cristianesimo di matrice cattolica, che si identifica molto di piú nel Nuovo (base di predicazione della componente francescana e domenicana presente nel centro-sud del Continente). Ma non andò esattamente come si pensava, infatti i protestanti si irrigidirono non poco di fronte a certi temi a loro cari, mentre i cattolici li apprezzarono piú del previsto.

La Grand'Attrice, e siamo al punto, ebbe il pregio di diffondere in America latina non soltanto la dimestichezza con drammi di eroine e personaggi mitologici già noti presso l'orizzonte culturale americano, come avverrà per *Medea*, della cui sostanza narrativa il pubblico era, sebbene per approssimazione, edotto, poiché si trattava di un mito di derivazione greco-euripidea, il quale, data la pregnanza e la geminazione letteraria dell'archetipo, aveva allignato profondamente nei codici culturali di partenza, cavalcandone poi la migrazione. Ma essa ebbe anche il coraggio di proporre *in loco* la messa in scena di eroine classiche "misconosciute", le cui pur emblematiche peripezie non avevano superato l'ostacolo opposto alla memoria dal distacco con le precedenti origini geografico-culturali, come ad esempio Fedra, Camma e Mirra. Di Cassandra, la sacerdotessa "non creduta" omerico-virgiliana, riscritta da Antonio Somma, invece, si perdono del tutto le tracce nel passaggio dai teatri europei a quelli oltreoceanici.[30]

A differenza della Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini (la componente maschile della triade grandattorica) preferirono invece non rischiare e ridurre il repertorio americano a pochi personaggi di sicuro impatto. Predilessero quindi in assoluto gli shakespeariani *Otello* ed *Amleto*, di gusto anglosassone; un certo spazio ebbero anche i biblici *Saul*, *Mosè* e *Sansone*, mentre

[30] La tragedia in cinque atti di Antonio Somma, *Cassandra*, andò in scena per la prima volta a Parigi il 12 maggio 1859, l'ultima volta a Firenze il 19 gennaio 1870 e venne rappresentata in tutto soltanto 16 volte, principalmente in Italia e mai nei paesi di lingua anglosassone o germanica; era ritenuta opera incolore e di poca pregnanza e soltanto la presenza continuativa in scena dell'interprete principale riusciva a renderla godibile, come del resto avveniva per molte *pièce* d'elezione grandattorale. *Vid*., Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*. Roma, Bulzoni, 2000, p. 300.

la classicità rimase confinata ad un soggetto poco noto di Alexandre Soumet intitolato *Il gladiatore* e soprattutto all'alfieriano *Oreste*.

Ne consegue che gran parte del repertorio classico provenne agli americani dalla penna del settecentesco drammaturgo astigiano, le cui poetiche scritture di *Mirra* ed *Oreste* vennero "eroicamente" proposte nella lingua e nei robusti versi originari. Del resto, come riferisce bene Cambiaghi, citando il passo di un recensore francese apparso nel 1855 sul *Cosmorama Pittorico*, scritto a proposito di *Mirra* recitata a Parigi:

> non c'è alcun bisogno di sapere l'italiano per comprendere la Ristori [...]; per mezzo della musicalità della sua voce, dell'eloquenza del suo gesto, dell'espressione della sua fisionomia ella traduce per le orecchie e per gli occhi la poesia di Alfieri, in modo da far giungere alla comprensione indipendentemente dal senso esatto delle parole. [...] Nell'abilità a rendere sulla scena il dramma del personaggio e a tradurlo vocalmente con toni e ritmi appropriati risiede, dunque, il segreto dell'interpretazione della tragedia.[31]

È questa la maestria dei Grand'Attori, al di là delle contingenze linguistiche: la realizzazione filologica dei costumi di scena, messi a punto con esattezza storica, facevano il resto.

Il mito di Mirra, ripreso da Alfieri, fu codificato, com'è noto, nel I secolo a. C., nell'epillio intitolato *Zmyrna* (*Smirna o Mirra*) del poeta latino Elvio Cinna, di cui rimangono due soli drammatici versi[32] e che fu prototipo di preziosità formale e manifesto poetico della cerchia esclusiva dei *Neòteroi* o *Poetae novi*. Il breve poemetto mitologico, lodato da Virgilio nelle *Bucoliche* (IX, 35-36) e da Catullo nel *Carme* 95, per l'elevatissima ricercatezza stilistica, getta le basi della *fabula* della giovane fanciulla di Cipro che scontò l'ira di Venere, sfidata dalla tracotanza di sua madre, convinta, come proclamava, di star per partorire una figlia piú bella della dea. Fu cosí che Mirra, sbocciata alla giovinezza, subisce la vendetta divina iniziando suo malgrado a nutrire un amore incestuoso, inspiegabile ed incoercibile nei confronti del padre Cinira. Aiutata dalla perfida nutrice Ippolita riuscirà ad ingannare l'amato, fingendosi altra donna, e a giacere ripetutamente con lui fino a concepire Adone, che darà alla luce dopo essersi trasformata in albero (secondo lo sviluppo ovidiano delle *Metamorfosi*[33]) per sfuggire l'ira violenta del genitore, manifestatasi in segui-

[31] Mariagabriella Cambiaghi, *"Rapida... semplice... tetra e feroce". La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*. Roma, Bulzoni, 2004, p. 127.

[32] "Te matutinus flentem conspexit Eous / et flentem paulo vidit post Hesperus idem"; trad: "La stella del mattino ti ha sorpreso in lacrime/ e poco dopo ancora in lacrime quella della sera".

[33] Ovidio, *Metamorfosi* (X, 298-502). Il poeta latino appella Mirra come "scellerata" ed il medesimo aggettivo le sarà attribuito da Dante nel Canto XXX dell'*Inferno*. L'albero della mirra prende infatti il nome dalla creatura in questione. Esso produce preziose stille di gommaresina, che secondo il mito sarebbero le lacrime disperate della fanciulla, pentita e spaventata, trasformata in pianta.

to alla scoperta dell'inganno. L'intreccio alfieriano interpretato dalla Ristori abbrevia e modifica però il mito, facendo suicidare Mirra in preda ai sensi di colpa per la scabrosa passione consumata con Cinira, dietro il raggiro della mistificazione dell'identità.

La trama di *Mirra*, dalla forte valenza drammatica, allusa anche da Dante nell'*Inferno*,[34] furoreggiava in Europa, interpretata dalle maggiori attrici romantiche e, finalmente, con la Ristori travalicò l'Oceano. Fu apprezzata però in sole due piazze del Sud, in Argentina a Buenos Aires, e in Brasile a Rio, mentre a New York e negli stati del Nord fu motivo di scandalo anche per le orecchie meno puritane, tanto da essere espunta dai cartelloni e ritentata solamente una volta, a New Orleans, con discreto gradimento.

Sarà quindi la compagine classica di *Medea*, *Camma* e *Fedra* a codificarsi come base fissa del repertorio ristoriano di matrice mitologica, applaudita con maggior trasporto in America Latina[35] piuttosto che negli Stati Uniti.

Il problema dei gusti del pubblico, già di complessa soluzione in patria e in Europa, diventava un vero e proprio *rebus* quando le culture, le etnie e le religioni si moltiplicavano. Anche perché spesso era una questione di sfumature, come dimostra il maggiore gradimento delle platee per l'altra eroina incestuosa, Fedra, invaghita del figliastro, rispetto alla aborrita Mirra, innamorata del padre. Eppure le accortezze poste in campo per calibrare l'immoralità e la *hýbris* intrinseche ai personaggi classici erano massime: essi venivano fatti passare per "posseduti", quindi innocenti, incolpevoli, pentiti e del tutto manovrati dai capricci degli dei. Ma se queste tecniche preposte a salvaguardia del pudore costituivano *escamotages* risolutivi nella bigotta Europa borghese (anche perché in fondo il mito classico, per quanto archetipicamente sconvolgente, apparteneva all'*humus* culturale autoctono), nell'ancor piú rigido Nord America quelle vicende apparivano del tutto decontestualizzate, lasciandone affiorare soltanto l'aspetto deteriore e talvolta la completa incomprensibilità dell'assunto drammatico. Queste evenienze faranno scrivere a Giuseppe Maria Borghi, anziano attore, sodale e compagno di peregrinazioni della Ristori, alcuni versi affettuosi, volti ad incoraggiarla nelle nuove imprese, con i quali auspica che il successo provenutole in Europa dalla (incestuosa) *Mirra*, le sia tributato nelle Americhe dalla (gelosa) *Medea*.[36]

Infatti, data la corrispondenza dell'umano sentire che accomuna per contiguità culturale i latini e i mediterranei, fare apprezzare nella *caliente* America

[34] Dante colloca Mirra nella decima Bolgia dell'VIII Cerchio dell'*Inferno* (XXX, 37-45) tra i Falsari di persona, e non nel Canto V tra i Lussuriosi, dato il riferimento all'inganno riservato dalla giovane cipride al padre Cinira, perpetrato falsificando la propria identità. Mirra è presente in Dante anche nell'Epistola ad Arrigo VII di Lussemburgo, ove essa, sempre definita "scellerata ed empia", è paragonata alla corruzione di Firenze.

[35] In Messico invece il tris mitologico fu ristretto alle sole *Medea* e *Fedra*.

[36] L. Pasquini, *op. cit.*, p. 137.

Latina il mito immane della maga greca, furente infanticida per amore di Giasone che l'aveva ripudiata (nonostante la comune prole e le mille avventure condivise alla conquista del Vello d'oro) per andare a contrarre un matrimonio piú vantaggioso con la nobile Creusa (o Glauce), fu per la Ristori impresa agevole. Mentre, affinché *Medea* diventasse un *cult,* il suo piú valido cavallo di battaglia anche negli *States*, dovette faticare non poco.

La grande tragica, infatti, a partire dall'8 aprile 1856, data della prima rappresentazione a Parigi, andava sempre in scena con *Medea*, "per sistema", perché (diceva) "Medea ha un fascino completo, ha un potere soprannaturale sovra gl'intelligenti e sulle masse e dovunque dò Medea, fanatizza e si ripete".[37]

Lo spettacolo piacque quindi ovunque tranne che, in prima battuta, negli Stati Uniti d'America dove tutto quello che sapeva d'antico non era gradito[38] per cui, dopo l'esordio deludente del '66, si era dovuto calibrarlo bene. Il soggetto, quasi piú ancestrale che classico, era afflitto da scenografie troppo rudimentali, per i gusti esigenti degli *yankees*, nonostante i costumi fossero esatti e molto suggestivi. Per andare incontro alle pretese del pubblico fu quindi necessario valorizzarlo con nuovi allestimenti, impressionanti, e cosí furono montate sul palcoscenico le altissime e brulle montagne della Colchide, dell'altezza di sette piani e persino pericolose per l'interprete; riprodotte valli spettacolari e dirupi, cieli tersi ed infiniti, che esaltavano l'andamento ramingo di Medea: tradita, indigente, disperata ed esule.

L'approccio della Ristori con *Medea* fu questione complessa, se non altro per il fatto che era stata scritta dal suo autore, il drammaturgo francese Ernest Legouvè, appositamente per Elisa Rachel Felix, beniamina assoluta delle scene parigine; però l'opera fu da questa rifiutata per la vistosa immoralità del soggetto e cosí transitò, dietro reiterate suppliche dell'autore, nelle demiurgiche facoltà della musa italiana, che proprio allora esordiva in Francia, applauditissima e in piena rivalità con la Rachel. Quindi Adelaide ricevette l'investitura di Legouvè, accogliendola non senza iniziali remore:[39] mai infatti avrebbe voluto far la figura di strappare la *pièce* all'eroina nazionale del teatro

[37] Questo scriveva al corrispondente Carlo Balboni il 16 novembre 1858 a proposito del successo della tragedia, cosí come riportato in T. Viziano, *op. cit*., p. 129.

[38] *Idem*. In realtà l'attrice, che aveva esordito con *Medea* a New York, nel suo primo viaggio del 1866, replicandola per una settimana di seguito, non doveva aver compreso bene nell'immediato che, seppure il gradimento del pubblico era stato buono (infatti venne chiamata sul proscenio ben quattro volte, cosa del tutto straordinaria), nulla aveva però a che vedere con la risposta che sarebbe stato in grado di dare di fronte ad opere piú vicine al suo gusto, come avverrà per *Maria Stuarda* o per *Elisabetta d'Inghilterra*, tanto da persuaderla a far scrivere appositamente da Giacometti per le platee newyorkesi la storia di una nuova regina sfortunata, quella di Maria Antonietta di Francia.

[39] Adelaide non intendeva dare l'impressione di voler approfittare della rinuncia della rivale francese Rachel per scipparle un testo dalla portata certamente scandalistica (a causa del nucleo tematico dell'infanticidio) ma discretamente architettato per far presa sul pubblico.

francese nella sua propria terra. Ciononostante, infine, accolse la sfida e le preghiere del drammaturgo facendo diventare ben presto *Medea* un successo planetario, l'interpretazione con cui apriva e chiudeva il corso di recite in repertorio in tutte le piazze del mondo.

Inoltre, scegliendo opportunamente per la traduzione il compiacente Giuseppe Montanelli, preferito al piú rigido Francesco Dall'Ongaro, e imponendo "qualche ritocchino" al testo dell'autore, l'attrice riabilitò perfettamente l'immagine del personaggio, traendone fuori una madre amorevolissima, "costretta" dalla cieca ambizione del traditore Giasone ad uccidere i loro figli, peraltro ingrati, per averle addirittura, infine, preferito la matrigna Creusa.

Fu con *Medea* che Adelaide Ristori esordí per la prima volta a New York, come detto, e quindi a Cuba, nell'imponente Gran Teatro Tacón dell'Avana, il 1 febbraio 1868, mandando il pubblico in delirio:

> Il gradimento degli spettatori fu massimo, al punto che gli applausi chiamavano fuori scena l'attrice dopo ogni atto, ripetutamente, e si arrivò addirittura alle cinque volte. Inoltre sul palcoscenico venivano lanciate coltri di fiori e gli ammiratori non si sognavano neanche di contenere l'entusiasmo, tanto che per manifestarlo erano saliti sulle panche, sventolando fazzoletti e tirando in aria cappelli, in onore della prima attrice ma anche di tutti i componenti della compagnia.[40]

E sempre con quell'antica tragedia greca, dopo reiterate repliche e tre mesi di permanenza nell'Isola, chiuse il corso di recite nella Regina delle Antille.

In America Latina *Medea* fu plurirecensita. A Cuba ne scrisse, su *La Revista Habanera*, il *periodista* autoctono Enrique Piñeyro[41] con parole di ammirazione rivolte ad un saggio d'interpretazione potente, efficace, emotivamente trascinante e anche plastico dell'attrice, poiché fondato su pose teatrali che pare la accomunassero ad una statua greca, alla *Niobe* di Prassitele, appunto. La *Medea* della Ristori inoltre, stando al Piñeyro, fa riferimento direttamente alla pienezza tragica dell'eroina euripidea, superiore a quella di Seneca o a quella di Corneille, e dal cui calco si sarebbe geminata l'incommensurabile

[40] L. Pasquini, *op. cit.*, pp.76-77.

[41] Enrique Piñeyro, "El repertorio de una actriz. Adelaida Ristori", in *Estudios y conferencias de Historia y Literatura*. Nueva York, Imprenta De Thompson y Moreau 1880, pp. 260-288. All'interno dell'ampio articolo sono recensite dieci *pièces* rappresentate a Cuba dalla Grand'Attrice nel 1868: *Medea*, *Maria Estuardo*, *Pia de Tolomei*, *Sor Teresa*, *Giuditta*, *Elisabetta*, *Maria Antonietta*, *Macbeth*, *Fedra* e *Norma*. L'articolo reca in calce la data: Habana, 1867, evidentemente inesatta poiché la tappa cubana della Compagnia Drammatica Italiana ebbe luogo dal 29 gennaio al 25 aprile del 1868. Il refuso si spiega con un difetto di memoria dell'autore che ha composto il volume nella sua interezza *a posteriori* rispetto alla data di scrittura dei singoli testi, visto che si tratta di una raccolta di articoli pubblicati nell'intero arco della sua carriera sia del periodo in cui egli visse in patria collaborando a periodici quali *La Revista Habanera* e *La Revista del Pueblo* che di quello in cui si trasferí a New York, fino al 1880, oltre ad alcuni inediti.

Didone virgiliana; per cui la pallida tragedia del Legouvè, definita dal recensore "composizione di un poeta moderno di terz'ordine", assume senso, afferma questi, esclusivamente in virtú della forma scenica impressagli dalla gloria italiana.

Ed è ancora una volta una recensione a spiegare i motivi del gradimento di *Medea* alle latitudini latine, in Brasile nello specifico, ove lo scarto temporale che separa le scene antiche dalle moderne, seppur avvertito, non era patito come negli Stati Uniti. Infatti lo scrittore Joaquim Maria Machado de Assis, nelle sue cronache teatrali pubblicate dal 1859 al 1879 sui quotidiani di Rio de Janeiro, intercetta la *tournée* del 28 giugno-21 agosto 1869 tenuta dalla Ristori in quella città, redigendone quattro articoli usciti sul quotidiano *Diario do Rio de Janeiro* ove trovano posto notazioni su *Mirra*, *Fedra* e soprattutto su *Medea*. Egli puntualizza:

> Persone autorevoli dicono che queste passioni non appartengono al nostro tempo; ma io credo che si debba amalgamare la profondità dei sentimenti con la tendenza dell'epoca. Gli antichi comprendevano appieno la massima secondo cui è necessario esagerare i sentimenti per esporli meglio in teatro. Oggi che, secondo un'espressione di Sterne, canticchiamo la vita, quei sentimenti ci sembrano sproporzionati. Ma badate bene: la sostanza è la stessa. Medea commuoveva le madri greche, come commuove le madri brasiliane: perché sotto la crosta di qualunque civiltà palpita il cuore umano. E dico di più; le passioni della tragedia hanno in genere conseguenze violente, ma sono identiche, in sé, alle passioni della vita. Una Medea di questo secolo non avvelenerà Creusa e non pugnalerà i propri figli; ma se non sentirà l'amore o la gelosia come l'antica Medea, penso che le sue passioni avranno poca forza.[42]

Invece, sulla *Medea* recitata a Buenos Aires nel giugno 1874 si dispone della recensione di José María Gutiérrez, apparsa su un non meglio specificato giornale italiano dell'epoca stampato in Argentina (e antologizzata da Dino Piazza in appendice all'edizione delle *Lettere di Viaggio* di Marco Piazza, attore della Compagnia Drammatica Italiana nel giro del mondo[43]) ove il *periodista* applaude l'interprete italiana come la "rivelazione della tragedia". Ella "è la musa fatidica della tragedia, è la Melpòmene antica col suo manto azzurro e la sua tunica a larghe pieghe, che calza il tragico coturno ed appoggia la destra, armata di pugnale, sugli altari di Tracia". Gutiérrez mostra una conoscenza profonda delle fondamenta mitologiche del teatro classico, al cui interno incastona una figura tanto carismatica, per poi passare, con vera competenza scenica, a vagliarne la tecnica recitativa: "Le sue attitudini sono lo sforzo sublime dell'arte che si involve in se stessa per farsi dimenticare, confondendosi

[42] Joaquim Maria Machado de Assis, *Adelaide Ristori*. *Cronache*. Trad. e cura di Francesca Barraco. Aosta, Keltia, 2011, pp. 21-22.

[43] M. Piazza, *op. cit*.

con la verità". Egli spezza cosí una lancia a favore del canone della naturalezza espressiva, arduo obiettivo evidentemente raggiunto dalla Ristori, che si prefiggeva come *primum movens* dell'interpretazione proprio la recitazione naturale, "alla francese", come si diceva allora. Infatti, sulle scene, si aspirava a modalità che i migliori attori italiani di Mediottocento perseguivano con alterni risultati, fissi nel conato di diffrazione dalla genía dei comici della generazione precedente, quella dedita alla recitazione enfatica a tutti i costi e cosiddetta "a precipizio" per la foga impressa al verso, spesso incomprensibile quando cosí violentemente snocciolato, da ottenere il poco felice esito di appiattire su schemi declamatori ostici o banali qualsiasi *performance*. Anche nella recensione di Gutiérrez la Ristori in *Medea* è descritta come una statua dalle multiple e ieratiche pose, sia che si disperi, sia che si risollevi, altera, dall'abbattimento, sia che stenda il braccio, minacciosa, per fulminare Giasone "con l'acqua del parricidio" o che stringa i suoi figli al petto con profonda tenerezza: atti perfettamente calibrati, cosí da conferire all'interpretazione una pregnanza granitica.

Per quanto riguarda la tragedia scritta da Giuseppe Montanelli[44] nel 1857 ed intitolata *Camma*, altro enorme successo ristoriano a tema classico, si è ancora una volta di fronte ad un testo dalla portata letteraria tutt'altro che formidabile, ma che ottenne però di essere ampiamente rappresentato ed applaudito sulla scena dei teatri italiani, europei ed anche transoceanici per venti anni di seguito.

Il personaggio di Camma, che completa la galleria dei successi di derivazione letteraria antica in Meso e Sudamerica, vanta codificazioni lontanissime: a partire da Plutarco infatti attraversa, sotto mentite spoglie e onomastica differente, le pagine di Boccaccio, Castiglione ed Ariosto, per poi insinuarsi nella penna risorgimentale di Montanelli, messa nero su bianco apposta per Adelaide Ristori.

La gran fortuna che la creatura "riscritta" dall'autore toscano incontrò sulla scena mondiale ottocentesca è da ravvisare nel fatto che *Camma* si prestava bene (in virtú della forte valenza eroica, della lacerazione interiore e della potenza morale espressa) a suscitare le acute emozioni dalle quali le platee ottocentesche desideravano venir sollecitate ad opera del dramma storico-

[44] *Camma*, Tragedia in tre atti di Giuseppe Montanelli, venne pubblicata a Napoli dalla Tipografia di Gennaro Fabricatore nel 1857 e rappresentata per la prima volta a Parigi, il 23 aprile dello stesso anno, al Thèâtre des Italiens. Montanelli era una delle figure di spicco del Risorgimento. Nacque a Fucecchio, Granducato di Toscana, nel 1816 e fu scrittore, politico, docente di Diritto; auspicava la nascita di una Nazione italiana federale come il Gioberti. Bonapartista, rimase in esilio dieci anni (con la moglie Lauretta Parra) in Francia, ove nei salotti parigini incontrò Adelaide Ristori e il suo consorte, il Marchese Giuliano Capranica del Grillo; insieme a Lauretta si legò con i Capranica di una lunga e leale amicizia, tanto da proporsi a loro anche come servizievole traduttore ed autore drammatico.

mitologico cosí tanto in voga; e se, per caso, questo vantava anche pallide implicazioni risorgimentaliste allora la formula riusciva perfetta.

La tragedia in tre atti, in versi, è ambientata in Galazia, al tempo delle lotte contro i romani oppressori, presso "un tempio druidico sulle rive del Sangario", ove Camma, giovane vedova di Sinato, viveva come sacerdotessa della Diana celtica Corivena. Alla fanciulla, infatti, era stato assassinato il coniuge per mano di Sinoro, un potente della comunità, valoroso in battaglia al pari di suo marito, del quale tutto ad un tratto era diventato rivale perché innamoratosi perdutamente di lei. In seguito, l'omicida chiede la mano di Camma e, vedendosi rifiutato, cerca di spiegarle che l'eliminazione di Sinato non era stata da lui perpetrata per crudeltà bensí per amore, nella determinazione di poterla avere in sposa. Incalzata dalle numerose e reiterate pressioni dei familiari e dei concittadini che spingevano la vedova a stringere nuove nozze con un uomo tanto potente, Camma acconsente al coniugio. Ma ella segretamente finge e, una volta accolto Sinoro nel tempio come consorte, lo avvelena consumando la sua vendetta. Davanti all'altare della Dea, infatti, i novelli sposi sanciscono il matrimonio bevendo entrambi dalla coppa nuziale un liquido velenoso. Camma muore, lieta di andare finalmente a ricongiungersi con l'amato Sinato e, beffarda, invita Sinoro, che si contorce in preda agli spasmi della morte, a farsi apparecchiare, dagli amici e dei parenti, in cambio del letto coniugale un "magnifico sepolcro".

La tragedia di Montanelli schiera bene sul campo tutti gli elementi utili a rendere gradita l'opera presso il pubblico coevo: Camma, esempio di onestà, di virtú, di bellezza ma soprattutto di valore e di coraggio, simboleggia bene lo spirito di libertà dal tiranno alla base delle rivendicazioni autonomiche e risorgimentali, che animava i patrioti in lotta. Camma è quindi "figura" dell'Italia che può emanciparsi valorosamente dallo straniero. E la storia stessa del gruppo di Celti trapiantati in Asia Minore, minacciati dall'espansionismo di Roma, a cui essa appartiene, suscitava inoltre sentimenti molto vicini a quelli degli esuli italiani che si trovavano allora a Parigi, città in cui Montanelli, in esilio a sua volta, la scrisse, e ove ebbe la sua prima, fortunata rappresentazione al Thèâtre des Italiens il 23 aprile 1857. Non manca, tra l'altro, nella tragedia, l'impasto almeno tentato di "belle situazioni" e forti sentimenti: amore, fede, vendetta; sussistono pure gli spunti adatti a spingere l'ingranaggio drammatico: inganno e capacità di dissimulazione. Cosí, seppure vergata un po' alla buona quanto allo stile, venne composta seguendo le direttive dell'attrice e quindi le basi d'appoggio affinché l'interprete principale potesse eccellere erano ben presenti.

È evidente quindi come, data l'epoca, la drammaticissima *Camma* rappresenti un canovaccio quanto mai adatto alla resa grandattorale, nonostante il testo soffrisse moltissimo dal versante delle altezze poetiche e della valenza

estetica (cosa di cui l'autore era perfettamente consapevole, com'è evidente dalle sue stesse missive). L'intreccio appariva però ben calibrato rispetto alla mescolanza delle emozioni e dei colpi di scena, inoculati per la resa istrionica della maggiore tra le interpreti della creatura di Montanelli. La Ristori infatti riuscí a rendere formidabile, davvero emblematico, anche questo personaggio, dopo averlo assoggettato alle sue famigerate "cure" e sollevato a vette rappresentative pur a partire dalle miserie del testo dal quale nasceva, inserendolo cosí, a pieno titolo, tra i suoi cavalli di battaglia ove *Camma* occupa la galleria dei ritratti meglio riusciti e felicemente esportati in tutto il mondo.

Del resto era quello il "teatro dell'attore"[45] e non dell'autore, com'è noto ed evidente.

[45] Secondo la cardinale definizione di Roberto Alonge in *Teatro e spettacolo nel Secondo Ottocento*. Bari, Laterza, 1988, p. 17.

Migrazione transnazionale tra Brez, Trento e la Sierra Mojada di Coahuila, Messico

SILVIA ZUECK
Universidad Nacional Autónoma de México

Non tutti sanno che, al pari di altri paesi latinoamericani, la Repubblica Messicana sfruttò la migrazione di massa di tanti europei nel continente americano promuovendo l'immigrazione ufficiale di abitanti del Nord Italia.

Si dimentica spesso che, durante il periodo presidenziale di Porfirio Díaz (1876-1879 e 1885-1910) e quello di Manuel González Flores (1880-1884), in un vero e proprio traffico umano, si formalizzarono contratti con imprenditori messicani e italiani. In essi, si stabilí che si sarebbero forniti, a nuclei familiari provenienti da Tirolo (i quali, per motivi culturali, venivano identificati come italiani), Piemonte, Lombardia e Veneto, i mezzi di trasporto per partire dal porto di Genova direttamente alla volta di quello di Veracruz, e aiuti economici affinché tali nuclei potessero stabilirsi in alcune zone degli stati di Veracruz, San Luis Potosí, Puebla e Stato del Messico.[1]

È per questo che il presente lavoro si propone di esaminare le circostanze in cui un gruppo di famiglie di agricoltori originarie di Brez, comune della Val di Non (Trentino Alto Adige) emigrò nell'epoca in cui appartenevano all'Impero Austro-Ungarico (1861-1918), nell'*enclave* mineraria La Esmeralda, nella Sierra Mojada, nello stato messicano di Coahuila, a partire dall'anno 1890. Esso si conclude nel momento in cui, alla fine della Rivoluzione messicana e della Prima Guerra Mondiale (1914-1918), quando il Trentino venne reintegrato nel Regno d'Italia, una seconda ondata di emigranti della cittadina di Brez si diresse verso altri importanti centri minerari, siti nel limitrofo stato di Chihuahua.

Queste famiglie sicuramente corrispondevano al modello dell'emigrante ideale proposto dalle autorità messicane: cattolico, proveniente dal nord Italia, desideroso di imparare la lingua e di conseguenza integrarsi nella cultura messicana. Date le circostanze, però, e nonostante fossero conosciuti come eccellenti agricoltori, ragione per cui erano richiesti per fondare colonie agricole, a partire dall'ultimo decennio del diciannovesimo secolo arrivarono, attraverso un'ondata migratoria,[2] a popolare e a lavorare nelle aride *enclaves* minerarie

[1] Carlos Pacheco, *Memoria de la Secretaría de Estado y del Despacho de Fomento, Colonización, Industria y Comercio de la República Mexicana*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1882, p. 7.

[2] John MacDonald, Leatrice MacDonald, "Chain Migration Ethnic Neighborhood Formation and Social Networks", in *The Milbank Memorial Fund Quarterly*, 42, 1 (1964), p. 82.

della Sierra Mojada e, senza neanche rendersene conto, stabilirono una comunità trasnazionale circolare.[3] Inoltre, a causa della loro mobilità è stato difficile identificarli. Tra le poco numerose ricerche pubblicate al riguardo, possiamo citare quelle di Bohme,[4] Ruffini[5] e Zueck.[6]

Per capire come questa collettività abbia risposto alle proprie necessità, mi sono avvalsa della prospettiva microstorica italiana di Carlo Ginzburg[7] e Giovanni Levi[8] in cui, a partire da un tema particolare —un avvenimento, un documento, una fotografia o un personaggio— si possono presentare situazioni che a livello di macrostoria passerebbero inosservate, ma che allo stesso tempo corrispondono a categorie generali.

A causa della dimensione internazionale del flusso migratorio, le fonti d'informazione primarie consultate non hanno a che vedere con un solo spazio geografico: in tal modo si sarebbero infatti ignorati processi che hanno contribuito a ricostruire la storia, come le testimonianze orali e le fotografie, oggi storiche, che erano rimaste custodite durante piú di cento anni in casa di uno dei discendenti dei principali attori di questa storia, oltre a giornali nazionali e stranieri dell'epoca.

Considerando che durante la prima guerra mondiale il flusso migratorio si arrestò, la maggior parte delle persone che emigrarono da Brez andarono a lavorare nelle miniere degli Stati Uniti, centotre in quelle dello stato di Coahuila, tre in Argentina e uno in Brasile.[9]

I cognomi dei nuclei familiari arrivati nel paesino di La Esmeralda, nella Sierra Mojada, sono Albertini, Bonini, Canestrini, Corazza, Graziadei, Magnana, Menghini, Otzinger, Patil, Prevedell, Ruffini e Zueck. Ci teniamo a precisare che, nonostante i nomi e cognomi fossero a volte gli stessi, non sempre fra di loro esistevano legami di parentela.

[3] Nina Glick Schiller, Lucien Basch, Cristina Blanc-Szanton, "Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration", in N. Glick Schiller *et. al*. ed., *Towards A Transnational Perspective on Migration*. New York, New York Academy of Sciences, 1992, pp. 1-2.

[4] Frederick G. Bohme, "The Italians in Mexico: A Minority's Contribution", in *Pacific Historical Review*, vol. 28, no. 1 (1959), pp. 1-18.

[5] Bruno Ruffini, *L'Onoranda Comunità di Brez*. Trento, Cassa Rurale di Brez, 2005 e *Brez: storia di una comunità*. Trento, Cassa Rurale di Brez, 1994.

[6] Silvia Zueck, "De Brez, Trento al mineral de Sierra Mojada, Coahuila, México. Redes transnacionales de mineros italianos". *Frontera Norte* [on line], vol. 31, art. 8, 2019. <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view/2033>. [Consultazione: 20 aprile, 2019.]

[7] Carlo Ginzburg, "Prefacio" a *El queso y los gusanos*. Barcelona, Muchnick, 1981.

[8] Giovanni Levi, "Antropologia i microhistòria". *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 11 (1993), pp. 15-28.

[9] Il registro degli emigrati in America fu tenuto dal parroco di Brez, Don Silvio Lorenzoni, fino alla sua morte che avvenne nel 1908. Il cronista di Brez, Bruno Ruffini, lo recuperò e continuò ad aggiornarlo fino al 1924. In questo articolo abbiamo preso come punto di riferimento le statistiche conservate da Ruffini, ma risultano utili anche quelle pubblicate in "L'emigrazione in America", in *L'Onoranda Comunità di Brez*, p. 141.

Il nostro interesse ricade principalmente su alcuni membri delle famiglie Ruffini, Prevedell, Menghini e Zueck, i quali ricoprirono incarichi amministrativi nella piú importante compagnia mineraria, e su altri che diventarono piccoli imprenditori minerari.[10] Gli altri lavoravano come stagionali (detti anche "uccelli migratori"): arrivavano in paese per lavorare durante un periodo — fino a due anni— e ritornavano a Brez per un periodo altrettanto lungo, e cosí via. Vale la pena chiedersi da dove arrivassero e chi fossero quegli immigranti.

Di conseguenza, nella prima sezione inizieremo raccontando brevemente le condizioni economiche che spinsero la gente ad abbandonare il municipio di Brez, e parlando delle organizzazioni politiche e sociali che li circondavano; successivamente, faremo riferimento alla fondazione delle *enclaves* minerarie e alle circostanze economiche che propiziarono l'arrivo di una compagnia mineraria, e nella terza parte descriveremo le rotte internazionali attraverso le quali iniziarono a circolare, nonché il loro inserimento nel settore minerario; infine, alluderemo alle conflagrazioni belliche che propiziarono un nuovo esodo e il ritorno in cerca di un nuovo spazio geografico.

L'esodo degli abitanti di Brez, nelle Dolomiti

Per capire il significato dell'emigrazione da Brez alla Sierra Mojada, è necessario fare un piccolo riassunto del contesto in cui questa si sviluppò nel periodo oggetto di questo studio.

Anche a un'analisi superficiale, questo periodo si presenta come un momento di transizione, dato che durante il regno di Francesco Giuseppe I il paese faceva parte dell'Impero Austro-Ungarico. Dopo i tentativi falliti di emancipazione da parte del Tirolo Austriaco, sorsero in quell'epoca importanti movimenti sociali come quello irredentista il quale, con il sostegno di organizzazioni nazionaliste come la Società Alpina del Trentino e la Pro Patria, fondarono biblioteche e asili infantili istruendo al contempo in italiano i contadini circa le moderne tecniche di coltivazione. Contemporaneamente al movimento culturale, sorsero forze politiche affini come il Partito Liberale, il Partito Socialista (il cui leader fu il geografo Cesare Battisti) nonché il Partito Cattolico, o Partito Popolare, con a capo Alcide De Gasperi (Pieve Tesino, Trento, 1881 — 1954), il cui organo di informazione era il giornale *Il Trentino*, di ispirazione cattolica.

In questo ambiente si trova il territorio della cittadina di Brez, situato 40 km a nord della capitale Trento. Il paesaggio è interamente montuoso, carat-

[10] In questo studio ho rispettato la grafia dei nomi come riportata dai documenti dell'epoca: perciò si noteranno alcune variazioni: a secondo dell'epoca e del documento, alcuni nomi sono scritti in italiano, in spagnolo o in tedesco.

terizzato dalle Dolomiti e dalle Alpi meridionali. La sua economia era basata principalmente sulla semina del mais, della vite e delle mele, la cui produzione subí un declino che si accentuò ancora di piú quando la struttura agricola tradizionale fu incapace di rispondere alle necessità di consumo che l'aumento demografico della regione comportava, nonché al veto alle importazioni di vino imposto da Germania e Svizzera.

Per contenere le difficoltà, e sfruttando i nuovi e moderni mezzi di trasporto come i transatlantici e il sistema ferroviario, la strategia consisté nell'emigrare in paesi lontani per un po' di tempo e risparmiare in modo tale da tornare con un capitale importante con cui ripartire da zero. In mezzo alla diaspora che separò tante famiglie sorse un altro movimento popolare pacifico, affine alle attività politiche già citate, consistente nell'organizzare cooperative ispirate ai valori della solidarietà e dell'autogoverno, promosse a partire dalle parrocchie, principalmente da padre Lorenzo Guetti (Vigo Lomaso, 1847-1898) e dal parroco del paesino di Brez, Don Silvio Lorenzoni:[11] persone strettamente legate alla vita degli emigranti di Brez, in un periodo in cui le autorità non potevano offrire alcuna sicurezza per il loro viaggio.

Ai preti premeva particolarmente proteggerli dai padroni, che offrivano a coloro che partivano il biglietto della nave per l'America, l'alloggio e il lavoro a patto che in seguito restituissero il prestito con denaro o lavoro, cosa che in molte occasioni era impossibile fare; o peggio ancora, li abbandonavano in altri porti, come successo con quei trentini che furono reclutati per lavorare in Francia e una volta arrivati in mezzo all'oceano vennero informati che sarebbero stati portati a Motzorongo, Veracruz.[12]

Senza esserselo proposto, verso l'inizio del ventesimo secolo queste organizzazioni sociali gestite dai parroci si trasformarono in cooperative di consumo e di credito agricolo, casse rurali, una Banca Cattolica, Sindacati e finanche una Cantina Sociale Vinicola.

Un'altra delle strategie ideate da Lorenzoni fu quella di creare un dettagliato dossier di ogni migrante, esercitando al contempo un costante controllo

[11] Silvio Lorenzoni fu chiamato a dirigere il giornale *La Voce Cattolica* nel 1885, da dove espresse le sue controverse idee su religione, politica ed economia, e lo abbandonò nel 1888 quando divenne il parroco di Brez. A partire dal 17 marzo 1906, l'intellettuale Alcide De Gasperi decise di ribattezzarlo *Il Trentino*, con l'obiettivo di "ricostituire l'unità morale del Trentino, sulla triplice base della religione, dello spirito e della democrazia positivamente nazionali". Questa scelta fu duramente criticata, valendogli l'accusa di essere legato al movimento indipendentista italiano dell'Impero Austro-Ungarico, conosciuto come irredentista. Il 22 maggio 1915, a causa della guerra, il giornale interruppe le pubblicazioni per riprenderle nel novembre del 1918. De Gasperi lo lasciò nel 1926 per evitare che le sue posizioni politiche contrarie al fascismo lo danneggiassero, tuttavia nel novembre dello stesso anno il nuovo direttore si vide obbligato ad interromperne di nuovo la pubblicazione. *Vid*. <www.degasperitn.it/it/progetti/Giornali-degasperiani/.>

[12] José Zilli, *Braceros italianos para México: la historia olvidada de la huelga de 1900*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, pp. 85-97.

sull'osservanza degli usi e costumi cattolici e/o trentini, che tutti dovevano rispettare all'estero.

Per fortuna tutta questa mole di informazioni venne raccolta dal Professor Bruno Ruffini, il quale fu anche il cronista del paese di Brez e che poi, basandosi su fonti primarie, scrisse due libri che furono pubblicati dalla Cassa Rurale di Brez e in cui si analizza la migrazione verso le miniere.

La Sierra Mojada di Coahuila

In questo contesto, nel 1879 il signor Néstor Arreola, partecipando a una delle spedizioni contro gli Apaches, trovò casualmente un minerale su un monte chiamato La Blanca. La fama del posto si diffuse rapidamente grazie a una campagna mediatica ben organizzata sui principali giornali nazionali ed internazionali. La seguente cosa che sappiamo è che nel settembre di quello stesso anno alcuni abitanti si riunirono e di comune accordo decisero di chiamare il luogo Mineral de Sierra Mojada, e che era circondato dalla Sierra Planchada e dalla Sierra Mojada.

Una volta stabilite le condizioni politiche ed economiche, si formò un'*enclave* mineraria o "company town", vale a dire un sistema di organizzazione capitalista in cui una popolazione attiva è costituita solo o principalmente da persone legate in un modo o nell'altro alle attività di una compagnia mineraria, in modo tale che tutta la vita sociale gira intorno ad essa.[13]

Otto anni dopo la Compagnia La Constancia, di proprietà della American Smelting and Refining Company (d'ora in avanti ASARCO) assunse Giovanni Ruffini come sovrintendente e questi a sua volta, attraverso una catena familiare, invitò Giovanni Menghini, Eustachio Zuech e Victor Ruffini, affinché approfittassero dell'opportunità di lavorare in una compagnia che utilizzava tecnologia all'avanguardia e che offriva un lavoro regolare e con un salario piú alto che nel resto della Repubblica Messicana, il che gli avrebbe permesso di risparmiare e/o inviare denaro alle loro famiglie a Brez.

Vale la pena ricordare che sarebbero arrivati a colonizzare una città costruita in mezzo al deserto, a imparare la professione mineraria e la lingua locale. Tutti costoro, cosí come lo stesso Giovanni Ruffini, presto occuparono incarichi amministrativi nella miniera, grazie al fatto che conoscevano varie lingue come il tedesco, l'italiano e lo spagnolo, e avevano ricevuto un'istruzione a Trento, dove il livello di analfabetismo era inferiore al 10 per cento,[14] mentre in Messico il tasso di alfabetizzazione era solo del 10 per cento.

[13] Juan Sariego, "Minería y territorio en México: tres modelos históricos de implantación socio-espacial", *Estudios Demográficos y Urbanos*, 9, 2 (1994), pp. 197-209.

[14] George Walther Prothero, "Trentino & Alto Adige", *Handbooks*, 33 (1920), p. 15.

Da Brez alla Sierra Mojada, passando da New York

In queste specifiche circostanze storiche, una testimonianza della convenienza dello stabilire reti lavorative ce la fornisce Giovanni Ruffini, il quale nel 1890 si recò a vivere nella Sierra, in cui già stavano lavorando due suoi conterranei: Giovanni Battista Zuech e Nando Rizzi. Ruffini, che al pari di molti altri italiani aveva imparato a scavare gallerie lavorando nella costruzione del tunnel ferroviario del San Gottardo, che attraversa le Alpi, fu subito assunto come sovrintendente della società La Constancia.[15]

Per arrivare alla Sierra Mojada si imbarcavano per il porto di New York, e alla dogana migratoria di Ellis Island presentavano un passaporto austriaco. Da lí si spostavano in treno fino a El Paso, Texas, passavano la frontiera a Ciudad Juárez, Chihuahua ed infine da lí arrivavano alla Sierra Mojada, in Coahuila.

A seconda del porto europeo da cui venivano e dall'ultimo posto dove avevano vissuto, venivano registrati nella lista dei passeggeri: ad esempio, venendo dalla Svizzera, Giovanni Ruffini e sua moglie Ines si iscrissero come Johann e Agnes. Fidel Zueck e suo figlio Rodolfo, partiti da Bolzano, si ribattezzarono come Fiedel e Rudolph.

Una volta assicurato il lavoro come minatori, i trentini sposati, che come gli altri dovevano vivere in alloggi esclusivamente per uomini, venivano raggiunti dalle loro mogli che erano rimaste ad aspettare per anni a Brez. In queste situazioni i legami di fratellanza della Comunità della Val di Non nella Sierra Mojada si rafforzavano ancor di piú, dato che si recavano insieme ai propri amici fino alla frontiera per poi sposarsi nella chiesa di El Paso, e da qui poi si inviava la relativa notifica al parroco di Brez.

Tornando a Mineral, la coppia poteva affittare una delle case di legno riservate alle famiglie, dette *ballon frames*. La registrazione della nascita o del decesso di uno dei discendenti era un altro motivo per stringere legami di amicizia fra di loro, perché si presentavano come testimoni i propri amici piú cari: è il caso di Juan Ruffini, il quale per registrare sua figlia Sofía, nata nel 1899, portò come testimoni Pedro Ruffini ed Eustaquio Zueck.[16]

Come parte della loro identità, e prevedendo il ritorno a Brez, le madri naturalmente insegnavano ai figli la propria lingua, il nonese, mentre lo spagnolo lo imparavano partecipando alla vita sociale della comunità mineraria.

[15] Alessandro Zuech, Comunicazione personale, 2 maggio 2018.

[16] *Archivo Estatal de Coahuila, Coahuila, México. Registro Civil, Nacimientos, 1861-1930*, Rollo 701, pp. 78-79. L'ufficiale di Stato Civile Marcelino Moncibaiz iscrisse la figlia di Juan Ruffini nel 1899 alla presenza di Pedro Ruffini ed Eustaquio Zueck. Fidel Zueck, quando registrò i suoi figli nati nella Fundición Esmeralda, invitò come testimoni lo stesso Eustaquio, Agustín Ancelmi, Don Nicolás Fabela di Torino e Agustín Prevedel.

Piccoli imprenditori

Abbiamo scoperto che, già nel 1906, non solo avevano imparato il lavoro nelle miniere, ma avevano anche cominciato a distinguersi come piccoli imprenditori minerari nonché nella sezione di riscossione degli affitti del *Periódico Oficial* di Coahuila, dove Victor Ruffini compare con i suoi compaesani come socio della Compagnia Mineraria La Tirolense.

Altri esempi sono quelli di Fidel Zueck Stottner, che appare come responsabile della miniera di Tiro San Antonio, e Augusto Prevedell, responsabile della San Francisco.[17]

Addirittura Fidel, in qualche occasione, reclamò rispettosamente al governatore di Coahuila che non era giusto che fosse obbligato a pagare le tasse sui residui di fusione che commercializzava perché, quando questi erano stati estratti dalla miniera, le tasse erano già state pagate dalla Compagnia La Constancia, in proporzione al loro contenuto d'argento, piombo e rame. È chiaro che la situazione economica permise loro di recarsi in Europa nel 1911 e, forse per tagliare i ponti con il passato o forse solo per mettere da parte un po' di soldi, Fidel Zueck vendette la sua casa alla Famiglia Cooperativa di Brez, fondata da Lorenzoni, e di ritorno in Messico portò con sé il cugino Marcello.[18]

Da un altro punto di vista, un esempio dello scambio economico e culturale che i viaggi interoceanici propiziavano, fu il fatto che coloro che giungevano a Brez cominciarono a costruire le proprie case con un nuovo stile architettonico che battezzarono "messicano", poiché introdussero lunghe travi di ferro e corridoi centrali da cui si accedeva alle stanze, utilizzando le prime piastrelle di ceramica e di calcestruzzo al posto delle tegole artigianali.[19]

La Rivoluzione messicana e la Grande Guerra

Tornando in Messico, non immaginavano che nel frattempo il Nord del paese si era trasformato nel principale scenario della Rivoluzione messicana, e che anche i primi sintomi di insofferenza nei confronti degli stranieri avevano cominciato a farsi sentire. Allora, Giovanni Ruffini, sovrintendente della ASARCO durante 16 anni, decise di mandare sua moglie Ines Bertagnolli e i suoi quattro figli a El Paso, dove li avrebbe poi raggiunti per tornare a Brez e iniziare una nuova vita partendo da un capitale considerevole. Alcuni giorni prima della partenza definitiva, come tipico esempio di clientelismo sociale,

[17] La Redacción, "Edicto de Minas", en *Periódico Oficial de Coahuila*, XVII, 22 de septiembre 1909, p. 3.

[18] B. Ruffini, *L'Onoranda Comunità di Brez*, p. 225.

[19] B. Ruffini, *Brez: storia di una comunità*, p. 127.

organizzarono una riunione di commiato in casa del capo dei chirurghi del Mineral, nonché diplomatico, il Dottor William Marsch. Furono invitati il capo politico José Carranza, l'amministratore del servizio tributario, gli amministratori e sovrintendenti delle altre compagnie metallurgiche e delle ferrovie del consorzio ASARCO, che potevano essere inglesi o statunitensi, nonché i caporali Eustaquio Zueck e Victor Ruffini, Menghini, gli Zueck e il padrone dell'attività commerciale della zona, anche lui italiano.[20] Come ricordo gli regalarono un orologio d'oro.

Ormai molti stranieri avevano già abbandonato la zona, come alcuni discendenti della famiglia Prevedel, che attraversarono la frontiera di El Paso per andare a lavorare nelle miniere di carbone di Frontenac, Kansas, dove si era formata un'altra comunità di italiani.

Nel 1913 la situazione era diventata sempre piú difficile, e la gente cominciò ad abbandonare il luogo, circondato dai militari di Villa, di Huerta, di Orozco e poi di Carranza, oltre che dai banditi. L'incaricato d'affari degli Stati Uniti nella Sierra Mojada chiese allora protezione per gli impiegati della ASARCO e richiese un salvacondotto per poter arrivare negli Stati Uniti[21] cosicché finalmente, nell'ottobre dello stesso anno, gli amici Prevedel e Zueck attraversarono il Rio Bravo e si diressero in Kansas, e a dimostrazione del fatto che erano in stretto contatto con la comunità di Trento, il giornale cattolico *Il Trentino*, comunicò ai suoi lettori che: "Fidel Zuech, sua moglie e i quattro figli, insieme a Basilio Zuech, sua moglie Maria Menghini e i fratelli Augusto e Ruggero Prevedel hanno lasciato la Sierra con un gruppo di bambini, poiché la rivoluzione ha messo in pericolo le loro vite —e hanno dovuto corrompere qualcuno per poterlo fare— ma, appena la rivoluzione sarà finita, torneranno in Messico, dove avevano grandi possedimenti".

Giunto il momento, i capifamiglia dovettero decidere se rimanere a Frontenac in Kansas, a lavorare nelle miniere di carbone, o continuare il viaggio fino a Trento, per approfittare dei benefici del nuovo sistema di cooperative e avvalersi dei prestiti a basso interesse che esse offrivano loro per ricominciare la loro vita come agricoltori a Brez.

Questa volta, il ritorno di coloro che erano già passati per un sistema economico diverso lasciò il segno nella *Cassa Rurale*, ma in un altro modo. Secondo Ruffini, queste persone che erano emigrate in Messico, erano tornate con mezzi economici notevoli ed erano conosciute come "messicani", cercarono di impadronirsi della Cassa Rurale —a garanzia illimitata—, la quale con-

[20] La Redacción, "Presented with a Watch", in *The Mexican Herald*, XXII, 22 aprile 1906, p. 15.

[21] AGN. Ex.288.C11, Exp. 21, 8 F. 21 Agosto 1913. Il Ministero degli Affari Esteri trascrive una comunicazione relativa a The American Smelting and Refining Company, in cui il rappresentante di tale compagnia chiede che vengano autorizzati dei salvacondotti, ovvero che si permetta l'uscita agli impiegati della stessa nella Sierra Mojada.

cedeva crediti a persone che non avevano la possibilità di presentare garanzie, ragione per cui dovette chiudere per poi trasformarsi nella Cassa di Risparmio e Prestiti di Brez, a garanzia limitata, e nella Banca Popolare di Brez, nella cui lista dei soci fondatori troviamo Eustachio Zuech, Giovanni Menghini e qualche sacerdote.[22]

Tuttavia, dopo l'uccisione dell'Arciduca Francesco Ferdinando, la Grande Guerra divenne una realtà, cosí come l'imminente chiamata alle armi degli uomini, che già anni prima si erano visti obbligati ad abbandonare la loro città a causa della crisi economica provocata dallo stesso Impero che ora aveva bisogno di loro e che bisognava difendere. Fidel decise di lasciare la sua città, per ritornare al suo antico lavoro a Mineral, mentre Augusto Prevedell si arruolò nell'esercito e combatté contro l'Impero Russo; fatto prigioniero nel 1915, poté tornare a Brez nel 1918.

Intanto, a Brez la vida quotidiana andava in qualche modo avanti: un chiaro esempio ne fu Virginia Zueck, che nutriva la speranza di ritornare in Messico e che per questo continuava a parlare in spagnolo con i figli, in nonese negli eventi sociali e in italiano nella Scuola Generale Popolare, in cui le lezioni continuavano nonostante la guerra.[23] Fu proprio lí che la professoressa Maria Magagna e il professor Agostino Molignoni furono considerati di idee irredentiste dalla polizia austriaca e per questo inviati al carcere di Katzenau, dove Agostino morí non prima di aver trasmesso le proprie idee ai suoi alunni. A causa di ciò, alla fine della guerra il professore fu sostituito nell'anno 1919 da Arcangelo Avancini, che teneva le sue lezioni agli alunni i quali, probabilmente in modo naturale, si formarono con idee liberali di pluralismo ideologico e di solidarietà che in altri momenti della loro vita ebbero a perpetuare.[24] Intanto, fino alla caduta dell'Impero austriaco, nelle Dolomiti ebbero luogo grandi battaglie tra l'esercito Austro-Ungarico e gli Alpini italiani.

Da Brez alla Sierra Mojada passando per Genova, New York, L'Avana, Veracruz e la ferrovia del Nord

Finalmente, alla caduta dell'Impero, le truppe italiane recuperarono la regione trentina e l'annessione all'Italia fu confermata nei trattati di Saint-Germain del 1919.

In questo nuovo contesto, e per via delle condizioni economiche del dopoguerra, coloro che erano rimasti in Trentino ritornarono nella Sierra Mojada passando da New York, L'Avana, e Veracruz per riunirsi con i loro familia-

[22] B. Ruffini, *Brez: storia di una comunità*, pp. 175-179.

[23] Archivio Privato della famiglia Zueck. Notizia Scolastica data all'alunno Roberto Zueck nel 1919.

[24] B. Ruffini, *Brez: storia di una comunità*, pp. 167-172.

ri, mentre altri arrivarono perché le compagnie che appartenevano allo stesso gruppo minerario li assunsero in altre località come Santa Eulalia, Santa Bárbara, San Francisco el Oro e Hidalgo del Parral nello Stato di Chihuahua, e non tornarono mai piú a Trento.

Dimenticando precedenti conflitti, Francisco Villa, cosí come i trentini, continuò anche lui a nutrire l'idea di fare affari nelle miniere, e nel 1921 inviò una lettera a Fidel Zueck in cui, per mezzo del generale Trillo, concordò un appuntamento di affari nella città di Chihuahua, di cui si ignora se sia servito o meno a qualcosa[25].

Intanto Augusto Prevedel, che sopravvisse al conflitto armato, nel 1920 ritornò in Messico insieme a sua moglie Paolina Menghini e decise di stabilirsi nella zona di Santa Bárbara, sita a 240 chilometri dalla città di Chihuahua, dove morí in un insediamento minerario nel 1934.26 Il suo amico Fidel lavorò in varie *enclaves*, finché nel 1942 non andò a lavorare in una miniera nella zona di Los Chontales in Nicaragua, luogo in cui morí in seguito a una malattia polmonare uscendo dalla miniera El Jabalí. I suoi resti giacciono nel cimitero La Bola, nell'area riservata ai minatori stranieri.[27] Victor Zueck Covi, che arrivò a Parral nel 1927 e inviava caffè a Brez, morí di silicosi ancora molto giovane.[28]

Conclusioni

A conclusione di questa ricostruzione, possiamo dire che i flussi migratori della popolazione di Brez passarono per un proceso di adattamento continuo, dovuto prima a una crisi economica che spinse molti suoi abitanti ad abbandonare il loro paese d'origine alla volta della zona mineraria del nord della Repubblica Messicana, e poi al fatto che si videro coinvolti in conflitti bellici regionali e internazionali che li obbligarono a spostarsi e/o a rimanere in spazi geografici imprevisti.

Ci teniamo a ribadire che quella che si stabilí tra Europa e America non fu solo una circolazione di persone e denaro, ma anche di informazioni e idee, e in entrambe le direzioni.

Un tratto distintivo di questo flusso migratorio è che esso veniva identificato sempre come "in transito", sia che si stesse dirigendo alla dogana migratoria di Ellis Island o alla volta della frontiera tra El Paso, Texas, e Ciudad Juárez, Chihuahua. Ci teniamo a sottolineare come, nonostante fossero "in

[25] Archivio Privato della famiglia Zueck. Lettera di Miguel Trillo dalla Hacienda de Canutillo a Fidel Zueck in Calle Coronado, città di Chihuahua.

[26] B. Ruffini, *Brez: storia di una comunità*, p. 113.

[27] Oscar Zueck, Comunicazione personale, 23 maggio 2010.

[28] Concepción Zueck, Comunicazione personale, 17 agosto 2017.

transito" verso la Repubblica Messicana, dovessero passare il filtro sanitario, educativo ed economico della principale dogana migratoria degli Stati Uniti d'America, motivo per cui gli immigrati trentini che arrivarono a lavorare nelle miniere possedevano un capitale sociale simile a quello degli statunitensi con mansioni di medio livello.

Vale inoltre la pena di risaltare il fatto che le tattiche adottate per ridurre i rischi durante i diversi spostamenti di popolazione facevano leva sulle reti solidarie sociali e familiari, mentre come imprenditori, e in virtú della dinamica del lavoro minerario, si appoggiarono sempre a membri di fiducia della stessa comunità di origine.

È evidente che questi uomini hanno lasciato un'impronta in quelli che furono i piú importanti giacimenti minerari del nord della Repubblica Messicana, cosí come nei loro archivi —ormai storici— o nei cimiteri delle città attualmente quasi disabitate e che le autoritá oggi vogliono valorizzare come risorse turistiche; non c'è dubbio che, anche se questa storia ha avuto luogo piú di 100 anni fa, ci offre molti spunti per capire meglio il mondo di oggi e finanche le nostre stesse vite.

Las ciudades invisibles en el arte: las utopías de Archizoom y Superstudio

EDUARDO YESCAS MENDOZA
Universidad Nacional Autónoma de México

Utopia: Luogo che non esiste. Ordinamento sociale e politico immaginario in cui tutti saranno felici
Anti-utopia: luogo ed ordinamento sociopolitico, che si spera non debba mai realizzarsi, immaginato in funzione catartica

(Superstudio, "Utopia, Topia, Antiutopia", 1972)

El 4 de diciembre de 1966 se presentó en la ciudad de Pistoia la exposición colectiva "Superarchitettura", la muestra fundacional del programa de crítica estética y política de dos de los colectivos de arquitectos radicales más prolíficos de la década de los sesenta: Archizoom y Superstudio, ambos, de origen florentino. La exhibición, presentada en la Galleria Jolly 2, consistió en una presentación de objetualismos relacionados con la arquitectura que, sin embargo, distaban de ser propuestas asequibles en términos constructivos o habitables. Así, se pudo encontrar todo tipo de presentaciones relacionadas con el arte de diseñar y construir espacios a través de formatos como el arte instalación, la ambientación, el collage o el *pop-art*; todos ellos, en un claro intento por distanciarse de las muestras tradicionales de la disciplina. Junto con la exposición, ambos colectivos presentaron el *Manifiesto por la Superarchitettura*, un polémico escrito en el que, desde la burla, se abogaba por una arquitectura al servicio de las lógicas del capital y, sobre todo, de la extrema modernización a la que la Italia de la década de los sesenta estaba sometida. A partir de este momento, ambos grupos generaron, desde estrategias distintas, un prolífico programa de crítica hacia los postulados asentados de la tradición arquitectónica modernista que, pese a sus diferencias, siempre mantuvo un mismo objetivo: el de develar, desde la ironía y el rechazo al trabajo, a la arquitectura como un instrumento fundamental del capitalismo y la intempestiva modernidad italiana de la posguerra.

Existe una amplia producción académica sobre ambos grupos que, gracias a las aperturas epistémicas en los estudios históricos y teóricos del arte, nos han ayudado a entender que tanto el planteamiento como las tácticas empleadas por los colectivos pueden ser entendidas, más allá de la estigmatización de sus contemporáneos, como insertas dentro de un paradigma de lucha social enraizado entre la *Autonomia* y el *Operaismo* italiano. En este espacio, me gustaría mencionar algunas directrices que nos ayuden a clarificar a sus distintos

programas como partes fundamentales de la revaloración de las estrategias de izquierda en la década de los sesenta. Me propongo hacer énfasis en dos cuestiones fundamentales: por un lado, el uso de la crítica para la desmitificación de la arquitectura como ideología del progreso y la contradicción social y, por otro, el rechazo a la producción arquitectónica como parte de la protesta italiana de la posguerra. Sugiero, además, entender la propuesta de ambos grupos en términos de dos conceptos claves: la utopía y la antiutopía. Desde esto, espero poder mostrar puntos claves para comprender tanto la creación artística italiana de los sesenta como la compleja situación política del mismo periodo.

Podemos vivir sin arquitectura: la desmitificación de una utopía

En el manifiesto inaugural, Archizoom y Superstudio, entonces liderados por Alfredo Natalini y Andrea Branzi respectivamente,[1] plantearon como eje rector de su propuesta estética desenmascarar la arquitectura como un instrumento ligado al progreso para hacerlo ver, más bien, como un dispositivo al servicio de la reproducción del capital y de las estratificaciones sociales propias del contexto italiano del llamado *miracolo económico* de la posguerra. En tal forma, tanto el escrito como las obras ahí presentadas resultaban útiles para la generación de un marco conceptual que ayudara a entender esa compleja relación. El concepto de *Superarchitettura*, que en resumen se definía como "l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super"[2] resultaba, pues, fundamental para generar un léxico crítico útil tanto para la crítica social, como para la desmitificación de una actividad cobijada por toda clase de discursos sobre el falso porvenir social:

> La Superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita un'azione demistificante. È un'architettura di immagini con una forte carica di figurabilità, capace cioè di evocare immagini rigorose e di ispirare comportamenti, capace cioè di indurre il suo stesso consumo. È un'architettura con la carica eversiva della pubblicità, ma ancor piú efficace

[1] Superstudio fue formado por Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo, Piero Frassinelli, Roberto Magris y Alessandro Magris, comprendiendo una actividad entre 1968 y 1986, aunque su producción artística paró en 1973. Por su parte, Archizoom Associati fue formado por Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario Bartolini y Luca Bartolini, teniendo una producción activa entre 1966 y 1974.

[2] Archizoom Associati y Superstudio, "Manifesto della mostra Superarchitettura". El panfleto se reproduce en Fabrio Fabrizzi, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*. Firenze, Alnea, 2008, p. 66.

> perché inserisce immagini cariche di intenzionalità in un grande disegno e nella realtà della città con tutte le sue permanenze e la sua storia.[3]

Las estrategias empleadas para trasladar esa idea al lenguaje visual fueron variadas. Algunas de ellas, como la producción del *Monumento continuo*, presentado en 1969 por Superstudio,[4] trataban de hacer evidente la relación entre arquitectura y capitalismo mediante estrategias propias al diseño y las proyecciones empleadas desde la Ilustración hasta las visiones totalizadoras del Movimiento moderno. Concretamente, el *Monumento*, que empleaba estrategias como el fotomontaje, el diseño renderizado y los *storyboards*, pretendía ser un diseño utópico de un acueducto de dimensiones colosales a través del cual todas las ciudades del mundo estarían conectadas, en una concreción final del sueño modernista de la posguerra. Por ello, es posible apreciar representaciones imaginarias en las que se conectan paisajes de urbes como Nueva York, Florencia y Roma, entre otras:

> Eliminating mirages and will-o-the wisp such as spontaneous Architecture, sensitive architecture, architecture without architects, biological architecture and fantastic architecture, we move towards the "Continuous Movement": a form of architecture all equally emerging from a single continuous environment: the world rendered uniform by technology, culture and all the other inevitable forms of imperialism.[5]

El proyecto, desde luego, no era tal. Es decir, dadas las dimensiones colosales, como la ambiciosa estrategia por crear un acueducto propio para el orbe y, sobre todo, su falta de atención en la habitabilidad, las proyecciones difícilmente podrían ser consideradas como intenciones factuales por generar propuestas arquitectónicas construibles. Por tanto, no había una pretensión constructiva u habitable de la proyección sino, por el contrario, de un rechazo —paradójico— a ella. Pese a ello, la idea es paradigmática para entender el contexto hermenéutico y operativo de los colectivos.

En primer lugar, el *Monumento continuo*, que es probablemente la obra más difundida de los florentinos, trataba de realizar una operación de evidencia de la dominación a través de las herramientas propias a ella. Como lo evidencia el uso de tácticas concretas del diseño de arquitectos, el *Monumento* tenía como propósito el de desmitificar la propia tradición y sus instrumentos, entre ellos, el de la monumentalidad y la proyección como artefactos de la

[3] *Idem*.

[4] Las imágenes del *Proyecto para el Monumento continuo* se encuentran disponibles en <https://www.moma.org/collection/works/938>. [Consulta: 24 de junio, 2019.]

[5] Superstudio, "The Continuous Movement: An Architectural Model for Total Urbanisation", 1971. El texto se encuentra traducido al inglés en Peter Lang y William Menking, eds., *Superstudio: Life Without Objects*. Milano, Skira, 2003, p. 102.

soberanía a través del diseño racionalizado del espacio. El cuestionamiento se llevaba a cabo mediante proyecciones absurdas e idealistas que nos recuerdan los momentos fundacionales de la arquitectura moderna, cuando entre el fervor ilustrado y la reforma social, se trató de generar una lógica coercitiva en donde, como sugiere entender el historiador Barry Bergdoll, la arquitectura es ya "no sólo un símbolo de poder, sino un verdadero instrumento para elaborar una ciudadanía comprometida".[6] Así, la primera misión de la obra, que idealizaba desde la monumentalidad y el primitivismo, es equiparable con el trabajo de los arquitectos reformadores de la tradición ilustrada, entre los que podemos mencionar a los franceses Marc-Antoine Laugier, Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux o al italiano Giovanni Battista Piranesi.

Coetáneamente, se desarrollan intereses similares por la crítica a la arquitectura desde sus fundaciones epistemológicas y operativas. En el mismo año de la aparición de la obra de Superstudio, el crítico Manfredo Tafuri, publica su famoso ensayo "Per una critica dell'ideologia architettonica", en el cual sugiere entender el nacimiento de la arquitectura moderna desde la Ilustración, como una ideología burguesa "unitaria" que trata, ante todo, de crear una cohesión social desde la reforma urbana y arquitectónica que, sin embargo, es siempre abrasiva y que, entre otras cosas, imposibilita un desarrollo espacial equitativo en términos de clases sociales.[7] Es decir, por su cercanía a los postulados marxistas más radicales de la izquierda italiana, Tafuri considera que este proceso es eternamente contradictorio en cuanto a su propósito social: "Modern architecture has marked the paths of its own destiny by becoming the bearer of ideals of progress and rationalization to which the working class is extraneous, or in which it is included only in a social democratic perspective".[8] En otras palabras, la crítica operativa de Tafuri se empecinaba en mostrar a las tradiciones emanadas desde el fervor ilustrado como una ideología que presupone un orden de lo social y lo político, por encima de las determinaciones desde la inmanencia social.

Entre otras cosas, Tafuri ve como paradigmático los diseños monumentales de los arquitectos aquí mencionados, en los que se ejemplifica a la perfección la pretensión de imponer la contradicción: "The glorification of size, geometric distillation, and ostentatious primitivism that are the constants of those

[6] Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*. New York, Oxford University Press, 2000, p. 43. Véase también Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1997.

[7] Manfred Tafuri, "Toward a Critique of Architectura Ideology", en Michael Hays, ed., *Architecture Theory since 1968*. Trad. Stephen Sartarelli. Cambridge, The MIT Press, 1998, pp. 2-35. Para un análisis minucioso de la relación entre el veneciano y los florentinos, véase Pier Vittorio Aureli, "Manfred Tafuri, Archizoom, Superstudio and the Critique of Architectural Ideology", en Peggy Dreamer, ed., *Architecture and Capitalism: 1845 to the Present*. New York, Routledge, 2014, pp. 132-149.

[8] M. Tafuri, *op. cit*., p. 9.

projects assume concrete meaning when read in the light of what they want to be: not so much dreams that can never be realized, but experimental models of a new method of design".[9] Se trataba de hacer ver al proyecto Ilustrado y a la tradición moderna como una conglomeración de dispositivos al servicio de una clase dominante, lo que tiene como consecuencia una negación al dinamismo propio de las espacialidades de las clases sociales subalternas.

En tal forma, el *Monumento* pretendía expresar, por medio de herramientas propias de las artes visuales y del diseño arquitectónico, contradicciones intrínsecas al ejercicio y la tradición arquitectónica. Por ello, es evidente que el principio de un mundo uniformado por la tecnología se traduzca en una analogía visual hacia un orbe hiperglobalizado, situación que se verá también ejemplificada en el proyecto para una "urbanización total" de 1969 de Archizoom, titulado *Non-Stop City* que se verá más adelante.

Ahora bien, pese a la evidente cercanía de los principios de personajes importantes para la crítica ideológica como Tafuri, existen algunas diferencias considerables que nos permiten adentrarnos de manera más precisa a las propias contradicciones de los florentinos.

Mientras que teóricos como Tafuri creían en una resolución de la contradicción inherente a la arquitectura a través de una solución orgánica, es decir, mediante el desarrollo —natural— de las espacialidades propias de las distintas clases sociales, los florentinos nunca se posicionaron a favor o en contra de una propuesta.[10] Me refiero a que fuera de algunas directrices esbozadas en lecturas y panfletos, pareciera que la preocupación de Superstudio era precisamente evitar toda responsabilidad para insertarse, más bien, en un umbral de indeterminación.

Prueba de ello son los distintos escritos que durante el tiempo activo produjeron. Uno de ellos, publicado en la revista *IN* en 1971, nos hace entender su posicionamiento a través de esa indeterminación entre, justamente, la utopía y la antiutopia. En esta publicación, por ejemplo, se pronunciaban a favor de una producción que tuviera como principal actividad la cristalización de la negativa ante la instrumentalización de las sociedades, con el fin de criticar la conciliación estética y creativa de su disciplina hacia el capital:

> Nell'anti-utopia noi nutriamo i piccoli mostri che strisciano e si avvolgono nei recessi bui delle nostre case, negli angoli sporchi delle nostre vie, nelle pieghe dei nostri vestiti e fino nel mistero dei nostri cervelli. Nella culla dell'antiutopia noi cerchiamo di farli crescere a che divengano enormi e la polvere e il

[9] *Ibid*., p. 10.

[10] Al respecto, refiere Tafuri: "Reflection on architecture, as a critique of the concrete ideology 'realized' by architecture itself, can only push further, and strive for a specifically concrete dimension in which the systematic destruction of the mythologies sustaining its development is only one of the objectives. [...] But only the future conditions of the class struggle will tell us whether the task we are setting ourselves is that of an avant-garde or a rearguard". *Ibid*., p. 33.

> buio non possano piú nasconderli, perché ognuno anche il piú miope li possa vedere, enormi scarafaggi kafkiani, in tutti i loro mostruosi dettagli.[11]

Así, pues, la intención fundamental era, más que la de unirse a los contradictorios proyectos de Estado imperantes para el contexto, realizar una crítica desde adentro, una suerte de visibilización de lo que podría ser conceptualizado como una arquitectura sin arquitectos. De tal modo, se puede sugerir que, para los arquitectos radicales, haya resultado evidente pensar que tanto arquitecturas como urbanismos podrían ser interpretados también como medios de reproducción ideológica y fáctica del capital, así como instrumentos a través de los cuales se completa la extrapolación social y se perpetua la dinámica de estratificación.

Desde esta posición podemos explicar, por una parte, la necesidad por posicionarse en un umbral de indeterminación, donde es solamente la crítica que adquiere, en este momento, la cualidad de potencia. Si se trataba de pensar en nuevos métodos y marcos conceptuales para resistir a la totalización de la experiencia moderna y a la alienación de los individuos, bastaría entonces con generar nuevas propuestas desde la teoría urbana contemporánea para proponer una mejora factible en la vida social. Así la "anti-utopía" se entiende también como un posicionamiento en contra de la utopía reformista. Empero, precisamente la negativa hacia la contribución a la utopía moderna y la crítica hacia la reforma como ilusión burguesa serán el eje rector desde el principio de la evasión:

> Design d'evasione, punizioni e facili sfumature del disimpegno politico a parte, è l'attività di pianificazione e di funzionamento nel campo della produzione industriale assumendo la poesia e l'irrazionale come metodo, e cercando di istituzionalizzare l'evasione continua della monotonia quotidiana creata da equivoci di razionalismo e funzionalità.[12]

Es decir, parecía que para evitar esas contradicciones no bastaba con generar nuevos modelos, sino, en una propuesta cercana al nihilismo propio de la posguerra, había que dejar de producir arquitectura. Si como concluía Tafuri en el paradigmático ensayo antes mencionado: "The crisis of modern architecture does not issue from "weariness" or "dissipation" sino que "it is a crisis of the ideological function of Architecture",[13] había que alejarse completamente de

[11] Superstudio, "Utopia, Topia, Antiutopia", en *IN*, núm. 7 (1972), p. 43.

[12] Superstudio, "Design d'invenzione e design d'evasione", en *Domus*, núm. 465, junio, 1969, p. 28. El texto se encuentra en inglés en Peter Lang y William Menking, eds., *op. cit*., pp. 438-441. Para una revisión más extensa sobre la evasión, sugiero consultar el trabajo de Ross K. Elfline en "Superstudio and the Refusal to Work", en *Design and Culture: The Journal of the Design Studies Forum*, vol. 8, núm. 1 (2016), pp. 55-77.

[13] M. Tafuri, *op. cit*., p. 32.

ella. Dicho de otra forma, si la arquitectura y el diseño eran principalmente reproductores de la ideología burguesa a partir de una lógica instrumental del espacio, era necesario resistir a esta mediante un rechazo total de producción, al tiempo que se hacía imperativo el revertir el paradigma utópico modernista sobre una posible mejora social a través de la reforma urbana.[14] En concreto, una solución, aunque limitada a la indeterminación como potencia, era la de vivir sin arquitectura. No hay mejor manera para entender esto, en consonancia con *Monumento continuo* que citando al propio Adolfo Natalini, quien fue el principal vocero de los florentinos:

> If design is merely an inducement to consume, then we must reject design; if Architecture is merely the codifying of the bourgeois models of ownership and Society, then we must reject Architecture; if Architecture and town planning is merely the formalization of present unjust social divisions, then we must reject town planning and its cities, until all design activities are aimed towards meeting primary needs. Until then, design must disappear. *We can live without architecture*.[15]

"Non esiste la Metropoli Operaia": la antiutopía en Archizoom

Los principios de la *Superarchitettura*, sin embargo, no se manifestaron de manera homogénea en ambos colectivos. Para Archizoom y particularmente para Andrea Branzi, la propuesta no podía venir únicamente de parar la producción de la cultura visual y sus dispositivos, sino de comprender su funcionamiento para generar un concreto itinerario político. Esto se hace evidente en el proyecto de 1971 titulado *No-Stop City*, una serie de diseños, proyecciones e instalaciones que, acompañados por textos escritos en forma irónica, se plantearon la posibilidad de erigir una compleja teoría de la ciudad industrializada.

[14] Es importante señalar que al tiempo que la Italia de la década de los sesenta se somete a la modernización en la posguerra —que, entre otras cosas, tiene como consecuencia una acelerada modernización y un crecimiento exponencial de las urbes—, las universidades reconfiguran sus planes de estudios. Como señala Fernando Quezada, en este contexto: "Object design, building and town planning were progressively abandoned in study programmes, and replaced with 'Integrated Town Planning', 'Visual Design', 'Town Planning Theory', or 'Spaces of Implication'". Véase "Superstudio 1966-73: From the World Without Objects to the Universal grid", en *Footprint: Defying the Avant-Garde Logic: Architecture, Populism, and Mass Culture* [en línea], núm. 8 (2011), p. 23. <https://journals.open.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/728>. [Consulta: 27 de agosto, 2019.]

[15] Fragmento de la lectura realizada por Adolfo Natalini para la AA School of Architecture de Londres el 3 de marzo de 1971. La lectura fue realizada originalmente en inglés y se cita íntegra en P. Lang y W. Menking, *op. cit*., pp. 164-167. El énfasis es mío.

A diferencia del *Monumento*, en esta serie de obras se hacía una reflexión sobre los principios esenciales de la ciudad totalizante a partir de otros medios tecnocientíficos —ya no sólo la arquitectura— que contribuyen a la reproducción del capital en la vida cotidiana. En este trabajo, que se presentó a través de distintos formatos entre el arte-instalación y el diseño visual, se reproducía un principio básico: el de una retícula infinita en donde se presentan una serie de cuartos e interiores llenos de los objetos básicos de la lógica consumista reproducidos hacia el vacío: elevadores, retretes, ventiladores, baños, comedores, estacionamientos, etcétera. Lo que las proyecciones pretendían, era exagerar la ciudad como una máquina tecnocrática, al grado de despojarla de toda arquitectura para presentarnos una metrópoli que se componía única y esencialmente como una fábrica compuesta por todo tipo de objetos que, en esencia, reproducían y disponían fácticamente la vida en razón del consumo, la producción y el trabajo. Así, cercano a la intención inicial por crear una arquitectura al servicio del superconsumo y de los supermercados, la obra emulaba retículas y pasillos infinitos de los centros comerciales y de las precarias unidades habitacionales que se imponían en la cotidianidad del paisaje italiano.

El énfasis en clarificar a la ciudad y sus dispositivos tenía la intención de convertirse en un programa o itinerario de acción política a partir de dos ángulos. Por un lado, se tenía que luchar nuevamente con el principio utópico modernista y, específicamente, haciendo frente a ciertos colectivos que desde la cultura visual contribuían a esta ilusión. Principalmente, se buscaba satirizar al grupo inglés *Archigram* —de cuyo nombre se desprende Archizoom— cuyos miembros años antes habían presentado obras como *The Plug-In City* en donde se reverenciaba de manera análoga la retícula infinita de la *No-Stop City* para clarificar las posibilidades tecnológicas de la maquinaria urbana, en un principio similar al futurismo de Marinetti.[16] Con ello, se pretendía mostrar que la metrópoli, bajo los principios modernistas, se estaba construyendo esencialmente como una máquina con una lógica burguesa, en donde todas las particularidades que conforman el hábitat citadino se reducían a las exigencias del capital y toda vivencia se reducía a la reproducción de una cotidianidad basada en los dinamismos internos a éste:

> In questo momento dunque il problema non è piú il modo di pensare una metropoli piú umana e piú ordinata, ma piuttosto quello di comprendere profondamente le leggi oggettive che si configurano del fenomeno urbano-architettonico, demistificando la complessa ideologia che ne accompagna il dibattito e ne condiziona la forma. [...] La metropoli cessa di essere un "luogo" per divenire una "condizione"; è proprio un racconto, infatti, che viene fatto circolare in maniera omogenea nel fenomeno sociale attraverso

[16] P. V. Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture Within and Against Capitalism*. New York, Forum Project Publications, 2008, p. 71.

> i Consumi. La dimensione futura della Metropoli coincide con quella del Mercato stesso.[17]

Existía, pues, un principio capitalista inherente a la metrópoli que se expresaba no sólo a través de las contradicciones al interior de la arquitectura, sino también en toda clase de proyecciones, ideas y experiencias expandidas hacia las metrópolis. En tal modo, la obra era necesaria para hacer translucir una idea fundamental para la arquitectura radical, pues no se puede pensar en otra forma de vida fuera de la ciudad si ésta nace y crece de la mano del capitalismo moderno. En el proyecto de Archizoom, esto se demuestra a través de ese principio que, de manera análoga a la urbanización total del mundo que vimos con Superstudio, se piensa también como una suerte de hiperconectividad y de capitulación de toda vivencia, diseño y posibilidad, hacia las necesidades económicas. En tal forma, la obra demuestra ser una necesidad, aunque negativa, por evidenciar aquellos dilemas:

> La città moderna "nasce nel Capitale" e si sviluppa all'interno della sua Logica: il Capitale impone ad essa una propria Ideologia Generale, che ne condiziona lo sviluppo ed il configurarsi. [...] Ciò che d'altra parte è indispensabile premettere è che: "non esiste la Metropoli Operaia". [...] L'Utopia però che noi utilizziamo è solo strumentale: essa rappresenta se stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (che non esiste Metropoli Operaia) ma Ipotesi critica sul Sistema stesso.[18]

Según Pier Vittorio Aureli, a partir de esta idea, la propuesta de Archizoom en *No-Stop City* revalora la intención del "hacer las cosas visibles" (*sichtbar machen*), propuesta por Mario Tronti.[19] Ésta, consistía en hacer patente, a través de varias estrategias, que la espacialidad de las ciudades en la modernidad occidental estaba desarrollada, principalmente, a causa de las acumulaciones de las distintas condiciones capitalistas. Así, la idea de Tronti era rechazar, por una parte, toda noción reformista y, por otra, hacerla visible mediante sus propios dinamismos. Así, como refiere Aureli, *No-Stop City* es un intento teórico que pone a prueba "the possibility of wild realities emerging within a city conceived as a unique and endless interior wherein all functions of inhabitation were pushed to their most extreme technological development".[20] Es decir, es un intento por hacer una revaloración radical de la ciudad como medio de pro-

[17] Archizoom Associati, "No-Stop City. Residential Parking: Climatic Universal System", en *Domus*, 496 (1971), p. 46. El texto se encuentra traducido al inglés en Andrea Branzi y Laurent Pinon, eds., *Archizoom Associati*. Paris, HYX, 2006, pp. 176-179.

[18] Archizoom Associati, "Città, catena di montaggio del sociale: ideologia y teoria della metropoli", en *Casabella*, 350-351, julio-agosto, 1970, p. 44.

[19] P. V. Aureli, *The Project of Autonomy*..., p. 71.

[20] *Ibid*., p. 72.

ducción ideológico y fáctico, no a través de una reforma social, como lo podría nuevamente sugerir el regresar al trabajo a partir del diseño urbano, sino a través de una completa extrapolación de sus medios y tecnologías. Como refería metafóricamente el colectivo, había que generar una hipótesis del sistema, llevarlo hasta sus últimas consecuencias y, desde ahí, pensar en las posibilidades de resistencia, autonomía o, en su caso, de capitulación hacia la hegemonía.

Años más tarde, Branzi definiría esta posición como parte de un programa radical de pensamiento "realista" cuya finalidad era la de distanciarse de la mirada positiva y de las estrategias de representación propias de los artefactos visuales y estéticos de la disciplina. De manera particular, en un escrito titulado "L'architettura sono io", a propósito del primer libro acerca de la arquitectura radical, nuevamente Branzi definía dos polos separados: por un lado, la utopía, el urbanismo y la arquitectura tradicionales, aquellos que "siguen proponiendo al mundo un orden arquitectónico y unos valores de cultura formal que van más allá de las simples funciones del habitar";[21] por otro lado, la arquitectura radical, aquella que, aseguraba, "invierte el procedimiento: asume la utopía como dato inicial de trabajo y la desarrolla de modo realista". Era definida como una actividad que más allá de representar un modelo de vida, es pura realidad, "no es alegoría, sino un fenómeno natural".[22] Así, Branzi insertaba la actividad radical como parte de la vanguardia estética que ya no tenía como propósito representar, sino presentar la realidad sin analogías de por medio. En este caso, se necesitaba hacer una presentación directa del triunfo de un modo de pensamiento, de una ideología abrasiva y del fin de la ciudad como forma de vida: esta última se mostraba ausente y remplazada por objetos inertes.

El enunciado que titulaba al ensayo, "L'architettura sono io", cuyo origen se remonta a Flaubert, nos puede ayudar a entender esta compleja posición. Se trata, por supuesto, de una analogía con la máxima famosa de Luis XIV, "El Estado soy yo", en cuya estructura gramatical se esconde el modelo de poder hobessiano y abrasivo que recae en manos del monarca sin miras constitucionales. La analogía, sugiero, es sumamente exitosa para hacer visible un poder soberano que recae en manos del arquitecto y, sobre todo, para cristalizar, aunque en forma de utopía negativa, que toda reproducción y producción relacionada con ese quehacer necesariamente implica un ejercicio jerárquico. Así, la arquitectura radical asume ese poder, lo interioriza para hacerlo propio, toma la utopía para demostrar —aceptando sus propios dilemas y contradicciones— que no existe otra alternativa desde estos marcos y que, sin importar las benevolencias reformistas, la labor siempre será fallida.

[21] Andrea Branzi, "La arquitectura soy yo", en *Arquitectura radical*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003, p. 16.

[22] *Idem*.

Llegados a este punto, es necesario hacer un par de cuestionamientos: ¿cómo es posible pensar en la estrategia de ambos grupos cuando pareciera que todo intento por generar una operatividad alterna se encerrara en la negación y la radicalidad? ¿por qué consideramos dentro de la tradición de la historia de la arquitectura a unos colectivos que nunca produjeron, en términos fácticos, ningún proyecto?

Por un lado, hay que entender que la radicalidad de ambos grupos no puede ser interpretada como una idealización de la lucha obrera o como un intento nostálgico o romántico de los arquitectos por tomar algún frente, sino que debemos tener en consideración que, para el contexto de modernización acelerada, el arquitecto enfrentaba problemas reales en torno a la definición de su profesión, así como a reducidas opciones de pertenecer a un campo laboral.[23] De acuerdo con Ross K. Elfline, para la década de los sesenta, la arquitectura se convirtió en la profesión con mayor número de graduados en las universidades italianas. Los miembros de ambos grupos eran, por ejemplo, todos egresados del programa de la licenciatura en Arquitectura de la Universidad de Florencia. Siguiendo la lectura de Elfline, ante este panorama, quedaban dos opciones: construir pequeñas villas residenciales o trabajar para los proyectos estatales, representando ambas una dimisión frente al capital.[24]

Por otro lado, se debe señalar que en este momento surgieron grandes movimientos sociales compuestos en su mayoría por obreros y estudiantes, que se desencadenarían en grandes eventos que recordamos como el Mayo Francés de 1968 o el Otoño Caliente de 1969, hablando de la historia política de Italia. Si algo tenían en común estas agendas era la búsqueda de otras dinámicas para resistir a la totalidad de la experiencia capitalista en el contexto del milagro económico de la posguerra y las fragmentaciones sociales que trajo la industrialización acelerada. Esto tuvo como consecuencia una revaloración casi radical en los modos de pensar el accionar social, que se expresa desde las teorías de los movimientos sociales, hasta las más complejizadas reconfiguraciones conceptuales sobre el poder y la distinción entre lo político y la política, muchas veces desde los circuitos propios de las universidades. Desde la historia del arte italiana, en este contexto aparecen las propuestas estéticas de colectivos cercanos a la arquitectura como UFO, 9999, Zigurat; es también un tiempo donde surgen, desde el intento por una abstracción formal, tendencias importantes para la crítica como el de la *Tendenza* liderado por el milanés Aldo Rossi; a la par, es la situación donde vemos nuevas temáticas alrededor de una nueva cuestión estética: la preocupación en torno a la interacción de

[23] Principalmente, problemas de definición y posibilidades de su quehacer, que frente a las condiciones económicas que había traído el milagro económico y su consecuente reorganización de las ciudades y su crecimiento exponencial, los orillaban irremediablemente a unirse a los proyectos inmobiliarios del Estado. Cf. Ross K. Elfline, *op. cit*., pp. 55-77.

[24] *Ibid*., p. 59.

la metrópoli, la cotidianidad y la alienación en las ciudades de la posguerra; ejemplificada a su vez en las contrariadas protagonistas de la trilogía de Michelangelo Antonioni y las derivas literarias de las ciudades imaginarias de Italo Calvino.[25]

En este contexto, el pensamiento tanto de la arquitectura como de la ciudad misma necesitaba revalorarse mediante una introspección hacia sus propias limitantes y contradicciones. Los arquitectos, por tanto, necesitaban irremediablemente generar métodos alternos de conceptualización, en parte para hacer frente a la totalidad modernizante, pero también para resistir un camino que se les imponía como único respecto a su propia profesión. De tal forma que retomar algunas de las herramientas de otras artillerías, como la de la *Superarchitettura* desde la sátira y la imitación *pop*, resultaba también una opción conveniente para tratar de conciliar la lucha por hacer de su disciplina una actividad a la altura de las exigencias sociales, cuando menos, teoréticamente. En resumen, se trata de una propuesta que, en palabras de Branzi, no busca "representar la realidad", sino "coincidir totalmente con ella".[26]

[25] Iván Moure Pazos defiende la tesis de que el surgimiento de la narrativa de Calvino, particularmente para la obra de 1972, *Le città invisibili,* no hubiera sido posible sin el fructífero debate iniciado por los colectivos de los radicales florentinos. Cf. Iván Moure Pazos, "*Le città invisibili* de Italo Calvino en el contexto de la arquitectura visionaria italiana de los 60/70: Archizoom y Superstudio", en *De Arte*, 13 (2014), pp. 287-294.

[26] Andrea Branzi, *op. cit.*, p. 18.

Tra i panni stesi: la terrazza come spazio cinematografico

RAFFAELLA DE ANTONELLIS
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidade Federal Fluminense

Lo scrittore francese George Perec nel suo libro Espèces d'espaces, del 1974, esponeva la sua impressione che lo spazio fosse piú addomesticato e inoffensivo del tempo e, a dimostrazione di ciò, constatava che si incontrano dappertutto persone che portano degli orologi (forse oggi soppiantati dai cellulari) e molto raramente delle persone provviste di bussole.[1]

Forse nella nostra quotidianità diamo per scontato lo spazio e ci preoccupiamo di controllare di piú il tempo. Questo fenomeno sembra verificarsi anche nella teoria e nella critica cinematografica. Le riflessioni sul ruolo che la dimensione spaziale svolge nella costruzione del linguaggio cinematografico non sono mai state molte, forse per il fatto che i teorici di questo campo considerano il cinema come arte del tempo. Ma se lo stesso termine cinematografia inscrive il concetto di 'cinesi', di movimento che si sviluppa nel tempo, non dovrebbe neanche ignorare che questo movimento si svolge in uno spazio. Se analizziamo la bibliografia sulla settima arte è difficile trovare studi totalmente dedicati a questo tema. Tra gli scarsi titoli di questo tipo risalta una triade di produzione francese. Il primo studio risale al 1978: si tratta di *L'espace cinématographique* (Paris, J. P. Delarge, 1978), di Henri Agel, professore delle Università di Montpellier e di Friburgo e critico cinematografico. Sono stati necessari quindici anni perché lo scrittore e professore dell'Università di Lione André Gardies si interessasse al tema e scrivesse *L'espace au cinéma* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1993). Infine, nel 1999, lo scrittore e critico di cinema Louis Seguin pubblicò *L'Espace du cinéma. Hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu* (Toulouse, Editions Ombres, 1999).

Il mio percorso di ricerca si rivolge a questo ambito identificando l'esistenza di spazi cinematografici privilegiati, con una forte valenza simbolica e particolari caratteristiche estetiche: il bagno pubblico (analizzato durante il mio dottorato[2]), le scale condominiali (progetto di post-dottorato[3]), le finestre (di cui

[1] George Perec, *Especies de espacios*. Trad. de Jesús Camarero. Barcelona, Montesinos, 1999, p. 127.

[2] Raffaella de Antonellis, *No purgatório do cinema. O banheiro* público como *espaço* fílmico. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2016.

[3] R. de Antonellis, *Espaços em desnível. A escada como cenário cinematográfico*, progetto di ricerca di posdottorato presso la Universidade Federal Fluminense de Niterói, Rio de Janeiro, 2018-2020.

mi sono occupata in un congresso[4]) e oggi le terrazze. Luoghi o spazi ad alta densità direi il cui studio dovrebbe portare a una "cinematopografia". Forse questo non è il termine piú adeguato perché rimanda a un affanno di identificazione geografica dei luoghi. A questo proposito esistono pagine web dedicate allo specifico compito di ritrovare le *location* dei film nello spazio urbano. Il mio lavoro si orienta diversamente verso la valutazione del peso che questi *set* selezionati dai registi hanno all'interno della narrativa cinematografica.

Finora abbiamo utilizzando i termini 'spazio'e 'luogo' forse un po'indistintamente e confusamente. Saltando la discussione teorica sull'utilizzo di questi due termini,[5] va detto che a prescindere dell'adozione di uno o di un altro secondo gli autori esiste la tendenza a considerare due tipologie. Io condivido la scelta del teorico e filosofo Michel de Certeau che definisce un luogo come una disposizione ordinata, secondo la quale gli elementi si distribuiscono in relazioni di coesistenza: una configurazione istantanea di posizioni che implica un'indicazione di stabilità. Per contro, lo spazio sarebbe l'incrocio di mobilità con i propri vettori di direzione e le proprie velocità. La relazione tra lo spazio e il luogo secondo questa prospettiva sarebbe dunque comparabile alla relazione che esiste tra la lingua e la parola cosí come la intende la linguistica saussauriana. Lo spazio sarebbe quindi un luogo praticato: in questo modo la strada, per esempio, geometricamente definita dall'urbanismo, si trasforma in spazio per l'intervento dei camminanti.[6]

La scelta degli spazi cinematografici che mi è capitato di analizzare si rivolge a spazi pubblici, nel senso di non privati, ma nel caso delle terrazze, cosí come delle scale, il mio interesse va a degli spazi che hanno un'accessibilità limitata ai frequentatori di un determinato edificio. In questo senso ci viene utile adottare la metafora della cipolla que W.L Weinstein utilizza. Cosí come in una cipolla uno strato che è esterno ad un altro strato sarà anche interno ad un terzo strato, qualcosa che è pubblico in relazione a una sfera della vita, può essere privato in relazione ad un'altra.[7] E nel nostro caso, quello delle terrazze, quest'area condominiale pubblica per gli abitanti dell'edificio si fa privata per i non abitanti di un determinato caseggiato che accedendo ad essa ne infrangono la sua natura di spazio esclusivo.

La scrittrice messicana Valeria Luiselli, in un articolo dedicato alla relazione tra avanguardie artistiche messicane e la *azotea*,[8] parla delle terrazze

[4] R. de Antonellis, *Pasar por las ventanas*, intervento presentato nel V Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, UNAM, 10 settembre 2015.

[5] Per un approfondimento sulle diverse concezioni di 'spazio' e 'luogo' rimando al capitolo 2.1 della mia tesi di dottorato: *No purgatório do cinema. O banheiro público como espaço fílmico*.

[6] Michel de Certau, *L'invention du quotidien*. Paris, Gallimard, 1990, p. 129.

[7] W. L. *Weinstein*, "The *Private* and the *Free*: a Conceptual Inquiry", *NOMOS. Yearbook of the American Society for Political and Legal Philosophy, vol. XIII, Privacy. New York, Atherton Press, 1971, p. 307.*

[8] Valeria Luiselli, "Intrusos en los cuartos de azotea: el origen invisible de la vanguardia cultural en la Ciudad de México", *The Guardian* [on line], 6 novembre, 2015. <https://www.the-

messicane come specie di *patios* all'aperto, meno visibili dai vicini e di piú difficile accesso per i visitanti, e nel contempo spazi dove le questioni private si fanno pubbliche: luoghi eterotopici utilizzati da artisti e intellettuali borghesi, scrittori, pittori e fotografi, soprattutto negli anni Venti del XX secolo, per svolgere attività trasgressive e sviluppare le loro produzioni creative. In Italia le terrazze, tipiche dell'architettura mediterranea, sono state usate come *location* cinematografica con alcune caratteristiche simili. Si tratta di aree di uso condominiale poco frequentate, ideali per svolgere attività illecite e fare dichiarazioni compromettenti, nascondendosi tra i panni stesi ad asciugare in uno spazio elevato dove non si è visti ma dal quale si può osservare.

Questo articolo vuole analizzare la funzione e le caratteristiche di questo spazio cinematografico attraverso tre film italiani di epoche diverse: *I soliti ignoti*, di Mario Monicelli (1958), primo esempio di 'commedia all'italiana',[9] *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977) e *Into Paradiso*, di Paola Randi (2010).

Nel film di Monicelli la terrazza è lo spazio della pianificazione di un 'colpo' dove i cinque componenti di una banda criminale, tra i quali riconosciamo Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni, stanno prendendo lezioni da Dante Cruciani, esperto in apertura cassaforti agli arresti domiciliari, interpretato da un magnifico Totò. L'inquadratura iniziale ci restituisce una visione ampia della terrazza dove alcuni pilastri e una trave inquadrano i quattro alunni di spalle attenti al discorso del 'professionista' che si trova in fondo, dando le spalle al paesaggio ferroviario, suggerito anche dai rumori di fondo. La lezione è risolta con un palleggio di campi e controcampi tra le inquadrature del maestro e quelle degli alunni. Quando tocca agli alunni una finestra apre una breccia su di un muro periferico offrendoci uno scorcio della periferia urbana. La sessione didattica viene interrotta dalle urla di ragazzi che dalla piazza avvisano Dante che sta arrivando il controllo del brigadiere. Si tratta di uno scherzo che ci dà occasione di collocare la terrazza nell'alto di un edificio a gran distanza da quello che succede per strada. La seconda parte della lezione vede il professore integrato al gruppo dei suoi studenti. La terza fase è quella delle esercitazioni nella quale intervengono due elementi scenografici: la cassaforte, oggetto di studio, e delle lenzuola con funzione di sipario. Dietro i panni è nascosto infatti il pesante mobile metallico. Si riprende l'alternanza di campi e controcampi che ritraggono il docente e i suoi discenti. Un altro avviso di ispezione arriva da una voce dalla strada ma stavolta non si tratta di una presa in giro e, mentre il brigatiere sale a ispezionare, la banda fa in tempo a improvvisare il suo teatrino, cantando, fingendo di stendere i panni e soprattutto occultando un'altra

guardian.com/cities/2015/nov/06/intrusos-cuartos-azotea-vanguardia-cultural-ciudad-de-mexico>. [Consultazione: 29 marzo, 2019.]

[9] Genere cinematografico sviluppatosi in Italia tra il 1958 e la fine degli anni '70 per mettere a nudo i vizi e le virtú degli italiani di quegli anni.

volta la cassaforte con il lenzuolo-sipario. A quanto pare i panni sporchi si lavano in famiglia.

La terrazza con la sua orizzontalità è un *set* in principio spoglio che in questo caso è riempito da elementi verticali e orizzontali come i pilastri, le travi, la parete, i panni, i fili e la cassaforte. Sono proprio le lenzuola, biancheria che rimanda alla dimensione intima, a rendere privata la cassaforte occultandola alla visione delle istituzioni. Una barriera precaria e improvvisata, soggetta ai movimenti del vento e candida non casualmente, che preserva la clandestinità del luogo. Si potrebbe chiaramente parlare di un uso del fuori campo.

L'autore che ha studiato di piú questo aspetto del linguaggio cinematografico è senza dubbio Noël Burch.[10] Per Burch se il "campo" è costituito da tutto quello che il nostro occhio percepisce sullo schermo, lo spazio che rimane fuori da questo campo è di natura piú complessa. Secondo questo teorico francoamericano, il "fuori campo" si divide in sei segmenti: i primi quattro sono i confini immediati dei quattro margini dell'inquadratura, e corrispondono a quattro facce tronche di una piramide immaginaria, che sarebbe proiettata nello spazio circostante. Nel caso dei segmenti superiori e inferiori il fuori campo interviene solamente nel caso di una ripresa dall'alto verso il basso e viceversa. Il quinto segmento è quello che sta dietro la macchina da presa mentre il sesto comprende tutto quello che si trova dietro la scena o dietro qualche elemento di cui è costituita. È quello che succede, per esempio, quando un personaggio esce da una porta o si nasconde dietro qualcosa: esattamente quello che si trova dietro le lenzuola delle nostre terrazze. Presentare un fuori campo, talvolta associato a un campo vuoto, privo di personaggi, è un modo molto piú intrigante e allusivo di presentare certe situazioni narrative rendendole piú originali, eccitanti, misteriose e a volte ironiche.[11]

Sempre tra i panni stesi si svolge la scena cruciale tra Antonietta, casalinga e fervente fascista, e Gabriele, intellettuale omosessuale antifascista, nel film *Una giornata particolare*. Il titolo fa riferimento al giorno del 1938 in cui, per la visita di Hitler a Roma, un edificio di appartamenti si svuota lasciando in casa solo questi due personaggi cosí distanti per cultura e ideologia, permettendo cosí l'incontro delle loro solitudini. Una carrellata verso sinistra rivela il triplice schermo creato dai panni: la biancheria intima in primo piano, calze e mutande, le lenzuola che la protagonista ritira dal filo assieme ai capi rotti che simula non siano suoi per poi ritirarli appena il suo interlocutore si distrae, e le lenzuola grandi come panno di fondo. Nell'inquadratura successiva i panni al vento sono perpendicolari allo spettatore e fili e pali vi creano un reticolato. Dopo una discussione sul consenso al regime e l'uso dei pronomi personali, Gabriele si apparta e Antonietta tra i panni-schermo domanda "ve ne siete an-

[10] Noël Burch, *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1985.

[11] R. de Antonellis, *op. cit.*, cap. 2.3.

dato?" (con il 'voi' di prassi fascista). Gabriele riemerge da dietro un lenzuolo fasciando la donna con lo stesso lenzuolo, provocando le risate di lei mentre la macchina da presa si alza a inquadrare tutta la terrazza con il suo pavimento a fasce piastrellate e le linee diagonali dei panni al vento. In sottofondo la radio, la voce del mondo esterno, con la cronaca dell'incontro tra il Duce e il Führer. Ora è Antonietta a ritrarsi circolando tra i panni e lamentandosi delle *avances* dell'uomo. Sul muro uno stendardo rosso contenente la svastica contrasta con il biancore degli altri tessuti. Gabriele aiuta Antonietta a piegare un lenzuolo, l'elemento che misura la loro distanza che si accorcia a ogni piega mentre la macchina da presa abbassa il suo punto di vista per mostrarci le due sagome di profilo al centro tra due lenzuola ma è attraverso i primi piani che lei rivela il suo amore e lui la sua omosessualità.

È sulla terrazza, fuori dai rispettivi spazi domestici, che i due personaggi possono raccontarsi la verità, di quello che sentono e quello che sono, spogliati dai ruoli che impone lo spazio familiare e sociale. Togliere i panni è un'azione che rispecchia quella di svelare, togliere dei veli alle apparenze. Un duplice gioco di specchi se pensiamo che lo schermo cinematografico non è che un lenzuolo dove si proiettano immagini.

Nella commedia napoletana di Paola Randi *Into Paradiso* la terrazza non rappresenta lo scenario di una scena determinata ma ritorna in diversi momenti del film. A ritrovarsi sulla terrazza di un palazzo abitato da una comunità cingalese sono tre personaggi: un ex campione di cricket che dallo Sri Lanka arriva in Italia con grandi aspettative ma con l'amara sorpresa di dover fare il badante, un biologo disoccupato (Alfonso) e un politico, questi ultimi due per nascondersi da un *boss* camorrista. La funzione principale di questa terrazza è quindi quella di rifugio, dentro il paradiso, come recita il titolo napoletano. La terrazza fornisce il vantaggio di controllare la situazione sottostante, in questo caso, dei ragazzi appostati a controllare la strada, ma vedremo che diventa scenario di presentazioni, discussioni, colluttazioni, tentati suicidi, meditazioni, balli, lezioni di cricket, preparazione di pranzi e spazio per l'immaginazione. Questa terrazza anche un po'squallida, con una baracca abitabile e un groviglio di antenne in un contesto urbano piuttosto fatiscente, si trasforma in luogo contemplativo nella scena notturna nella quale volano i palloncini illuminati della festa degli 'indiani', cosí come approssimativamente li definisce Alfonso. Nella scena piú lunga che si svolge sulla terrazza Alfonso si mette dei tappi alle orecchie e al ritmo di una musica percussiva assistiamo alla messa in scena della sua immaginazione che simula una possibile e disastrosa confessione alla polizia. Lo stesso succede piú avanti, quando Alfonso immagina uno scenario notturno e indiano dove sta bevendo con la bella Giacinta. In questa fase un lavoro serrato di montaggio con il sottofondo del valzer alterna le immagini della sua immaginazione all'irruzione violenta dei camorristi nel palazzo.

La macchina da presa inquadra dal basso (il tentato suicidio e il salvataggio), dall'alto (quando Alfredo si lascia guidare da Giacinta in un massaggio-meditazione rilassante). Sulla terrazza si creano legami di amicizia e amore interrazziali.

A differenza delle terrazze alle quali il cinema statunitense ci ha abituati, dove oltre agli incontri degli amanti e ai tentati suicidi c'è sempre chi vuole scappare e usa questo spazio come trampolino per saltare su altre terrazze della giungla urbana, la terrazza italiana è uno spazio di contenzione. Nella scena dell'immaginazione di Alfonso il poliziotto gli suggerisce di scappare attraverso i tetti, ma è un'ipotesi che il personaggio non considera minimamente. La terrazza italiana è uno spazio confortante, protettivo e rivelatore. Nella sua semplicità scenografica mette a nudo i piani, i desideri, le paure e le fantasie di chi la percorre. Concludo quindi ponendomi una domanda. Se nel mio studio sui bagni pubblici affermavo che questo spazio funge da purgatorio del cinema, sarà invece la terrazza, raggiungibile dopo un percorso di ascensione, il suo rispettivo paradiso? Forse Paola Randi intitolando cosí il suo film si stava ponendo la stessa domanda e ne ha dato già una risposta.

Pirandello en el cine y en el aula de italiano

JAIME MAGOS GUERRERO
Universidad Autónoma de Querétaro

Presentación

Nuestro trabajo como educadores enseñando una lengua y una cultura cambia en el espacio y en el tiempo; ante la era de la informatización, de la globalización y de la tecnologización, las cosas parecieran tomar un camino más complicado. Es una cuestión de actitud ver no sólo los retos, sino también las oportunidades: esta era también tiene aspectos muy explotables en el aula y nos permite tratar de construir un escenario más completo, más rico, más estimulante para que nuestros alumnos se adentren en él en su intento por completar su formación aprendiendo una lengua y su cultura.

Dentro de los "riesgos" que los maestros de lenguas debemos sortear es vencer la tentación de convertirnos en consumidores de libros de texto para realizar nuestra labor. No es que tales materiales sean dañinos, pero no existen libros que reflejen con simetría exacta las necesidades y los objetivos reales de nuestros alumnos, por lo que, si se actúa así, se corre el riesgo de hacerlos comprar un libro que, por su naturaleza, es caro y sólo se usará parcialmente; o bien establecer ritmos de trabajo inadecuados y entonces el proceso se acelera o se ralentiza de manera innecesaria.

Ante esto, una de las competencias más importantes de un buen docente (mejor si lo hace con intenciones de realizar investigación) es su capacidad para diseñar materiales y para plantear unidades de aprendizaje que proponer a los estudiantes. Esta interesante y fascinante tarea puede verse muy favorecida por la gran cantidad de materiales bibliográficos e impresos —en bibliotecas reales y virtuales— y por todas las posibilidades que ofrece la red de Internet. Nuestros alumnos son nativos digitales y el acceso a tales materiales es, para ellos, una cuestión cotidiana; sobre todo a videos y audio. Uno de los materiales más buscados es las películas y casi todos nuestros alumnos aman el cine; esto, sin embargo, no los hace expertos en el tema, como se verá más adelante.

Por definición una película es un documento resultado de un trabajo en equipo en donde se ha registrado imágenes en movimiento acompañadas de sonido. En una película se cuenta una historia y puede ser clasificada siguiendo sus características de estilo o tono (drama, comedia, romance, acción, ciencia ficción, fantasía, terror, etc.), por su ambientación o tema (histórico, bélico,

policíaco, western, catástrofe, etc.) o por su formato o producción (películas silentes, sonoras, en blanco y negro, a colores, películas negras, películas animadas, cortometrajes, documentales, etc.). En una película son analizables no sólo la historia que contiene, sino también otros aspectos como el tema, la persona que la dirige y su carrera, la música y su autor, la fotografía, el montaje, la escenografía, los efectos especiales, la actuación, etc. En todo caso

> una película conlleva un conjunto de derechos de autor que atañen a diferentes elementos de la producción, a saber, un guion (basado en un libro, por ejemplo), música, talento de dirección, e interpretación de actores. Cada uno de esos derechos deben estar debidamente transferidos, cedidos y documentados para que el productor pueda reclamar la titularidad de la película y conceder licencias de los derechos de distribución.[1]

Para un maestro de lenguas una película es un documento auténtico susceptible de ser didactizado para ser presentado ante sus estudiantes siguiendo una secuenciación de actividades previamente establecida. Los objetivos de usar una película como material de estudio y de análisis están relacionados con tres tareas, principalmente: A) practicar y mejorar aspectos relacionados con las competencias lingüístico-comunicativas (escuchar, hablar, leer, escribir); B) extraer elementos que puedan ser analizados desde los aspectos formales de la lengua (fonética, morfología, sintaxis, semántica, pragmática), y C) promover el desarrollo cultural de nuestros alumnos. Este “desarrollo cultural”, a su vez, puede orientarse hacia la promoción de procesos de a) ***inculturación*** de nuestros alumnos, es decir, que cobren conciencia de su *yo*, de quiénes son, dónde están, con cuáles valores y comportamientos, con cuáles modos de relacionarse con los otros (en la didáctica de las lenguas sería la función personal de la lengua); b) ***aculturación***, o sea el *yo y tú*; existe *otro* que es diferente de mí, que tiene una cultura diferente de la mía, que sus valores y su forma de pensar también son otras, que su cosmovisión y su manera de relacionarse son diferentes de las mías (en el enfoque comunicativo para enseñar las lenguas es la función interpersonal y regulativa de la lengua) y c) ***culturización***, *yo y el mundo*; existe otro mundo además de mi mundo, el otro y yo somos diferentes y nuestros valores y cosmovisión pueden coincidir o ser totalmente divergentes, pero ni él ni yo somos mejores o peores, somos sólo diferentes porque nuestro entorno social, histórico, natural, etc., son diferentes (desde la didáctica comunicativa de las lenguas son las funciones referencial, poético-imaginativa y metalingüística).[2] Este último objetivo cobra especial

[1] OMPI (Organización mundial de la Propiedad Intelectual) [en línea]. <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/cumenti-e-pare/teatru-e-suceta-pirandello-e-il-cinema-1133.html>. [Consulta: 28 de octubre, 2017.]

[2] Elena Ballarin y Paola Begotti, “L’insegnamento della cultura”, en Roberto Dolci y Paola Celentin, eds., *La formazione di base del docente di italiano per stranieri*. Roma, Bonacci, 2000,

relevancia en los tiempos que estamos viviendo. Ahora más que nunca, con los avances de la tecnología y las posibilidades que nuestros alumnos vayan al mundo para habitarlo y compartirlo, se convierte en un imperativo formarlos para que, culturalmente, no tengan problemas de integración y condivisión. Es claro que en nuestras aulas la enseñanza de la cultura es la co-protagonista de nuestro trabajo.

Luigi Pirandello y el cine

Alrededor de 1903 la familia de Luigi Pirandello tuvo un descalabro económico con grandes repercusiones en todas las áreas de su vida. Además, inició la enfermedad mental de su esposa que lo marcaría por el resto de su vida, y el escritor se vio orillado, casi desesperado, a trabajar escribiendo y enseñando para enfrentar todos los gastos propios de la familia. Paradójicamente a ese momento de su vida pertenece su obra sobre *L'umorismo*, y de igual modo se introduce en la escritura de obras teatrales y establece sus primeros contactos con el mundo del cine, pero sin descuidar las novelas. Su primera obra al respecto es *Si gira…*, que posteriormente dará forma a los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* en donde Pirandello establece un contacto con el cine, el séptimo arte que estaba en sus inicios. Esta lectura es imprescindible para el mundo del cine porque en ella Pirandello prácticamente profetiza acerca de elementos estéticos e innovativos. Dice Stefano Milioto:

> quello di Pirandello col cinema è un rapporto complesso e, per certi aspetti, ambiguo ove coesistono implicazioni di carattere ideale e teorico e, piú comunemente, di carattere pratico. Queste fanno capo alla biografia pirandelliana, al bisogno di entrate finanziarie e alle sollecitazioni degli amici scrittori conterranei Luigi Capuana e Nino Martoglio; quelle, cioè le implicazioni teoriche, sono di rifiuto e di rigetto della nuova forma espressiva perché non collima con la concezione pirandelliana dell'arte, che è spontanea, sincera e disinteressata.[3]

Parafraseando a Milioto,[4] parecería que Pirandello soñaba un cine que fuera *cinomelografia*, es decir, un lenguaje visible de la música en donde los ojos vieran, el oído escuchara y el corazón fuera capaz de representarse con imágenes la belleza y la variedad de sentimientos suscitados y evocados. De

p. 102.

[3] Stefano Miloto, *Teatru e sucetá: Pirandello e il cinema. Un'estetica (impossibile) del film* [en línea]. <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/cumenti-e-pare/teatru-e-suceta-pirandello-e-il-cinema-1133.html >

[4] *Idem*.

esta manera el cine tendría su propia personalidad y no sería un atentado contra el teatro.

Tal vez la incursión de Pirandello en el mundo del cine fue un ejercicio intelectual y académico personal, tal vez lo hizo por una necesidad económica, tal vez fue buscando encontrar otro camino en el cual realizar esa catarsis que él confiesa que pretendía realizar con su trabajo, pero lo cierto es que se dio inicio a una veta que, después de 100 años, no se ha agotado. Su primer trabajo que fue llevado a la pantalla es *Il lume dell'altra casa* (Ugo Gracci, ¿1918-1920?). Pasando por una veintena de obras suyas llevadas al cine en diferentes momentos y por diferentes directores, se llega a *L'attesa*, basado en su obra *La vita che ti diedi* de 1923 (Piero Messina, 2015) y a *La scelta* basada en su obra *L'innesto* de 1919 (Michele Placido, 2015). Esto nos habla de un Luigi Pirandello que fue capaz de reflejar el carácter de un hombre que sigue siendo actual o bien a una sociedad que todavía no encuentra un lugar diferente al que ocupaba hace un siglo.

En 1915, cuando Pirandello tenía 48 años, se representó su primera obra teatral en Milano, *Se non così…* y con ello se da inicio su gran producción teatral escribiendo en italiano y en siciliano. Eran también los tiempos de la Primera Guerra Mundial y el Maestro había permanecido al margen de toda actividad política, pero viviendo con gran disgusto este momento histórico-social; sus hijos son llamados a las armas y la salud de su esposa se agrava al grado de tener que internarla en un manicomio, en Roma, y esto aumenta su angustia. En 1920 escribe y le es representado uno de sus trabajos más conocidos *Sei personaggi in cerca di autore*;[5] esto le significa un gran éxito que lo lleva a viajar por Europa y llega hasta América como miembro de algunas compañías teatrales y con una vida productiva muy intensa en donde refleja su mundo interior y sus angustias personales. Inicia a crear sus propias compilaciones de su obra; *Maschere nude*, 1918, para sus obras teatrales; *Novelle per un anno*, 1922, para sus cuentos. En 1924 se adhiere al Fascismo (tenía 57 años) y regresa a establecerse a Roma donde fundó la compañía teatral *Il teatro d'arte*, contando con el apoyo de Mussolini. En 1925 escribió y publicó otra de sus grandes obras *Uno, nessuno, centomila*. En 1929 es llamado para formar parte de la *Accademia d'Italia*, para la cual también trabaja con gran dedicación y entusiasmo. En 1934 se le concede el Premio Nobel de Literatura y comienza a escribir, sin llegar al final, su última obra, *I giganti della montagna*, pues muere de pulmonía, en Roma, el 10 de diciembre de 1936 a los 69 años.

Los biógrafos de Luigi Pirandello han interpretado su obra, y su pensamiento ha sido analizado desde diferentes perspectivas y áreas del saber.

[5] En esta obra logra proyectar la construcción de un teatro muy suyo: el telón abierto, los actores entre el público, y un final abierto. Su idea es implicar al público, permitirle pensar e inmiscuirse en la historia, dejarle la sensación de que la vida es teatro o el teatro es vida.

Profundizar en esos estudios es cuestión de realizar una breve búsqueda bibliográfica; aquí sólo hemos citado estos datos para contextualizar la experiencia que a continuación se narra.

El cine en el aula de italiano: una (mala) experiencia

La experiencia nos dice que los alumnos que se acercan al estudio de una lengua y una cultura gustan de ver películas. Los docentes sabemos, también por experiencia, que llevar este tipo de materiales conlleva un gran trabajo previo de didactización y contextualización; en caso contrario se corre el riesgo de distraer el proceso formativo de los alumnos y de poner en peligro el tiempo destinado al trabajo o el mismo temario del programa.

Los maestros que creemos que el cine es un excelente vehículo para enseñar lengua y cultura nos enfrentamos a esta tarea desde nuestra propia formación y experiencia. En ocasiones éstas no son las mejores: el ser espectadores del cine y/o asistentes a las salas cinematográficas no nos hace críticos del séptimo arte, ni expertos en la cultura que las películas vehiculizan y, por otra parte, tenemos nuestras propias predilecciones a partir de nuestro acercamiento personal a esta manifestación cultural; ésta no siempre coincide con la experiencia, formación o expectativa de nuestros alumnos. Nuestro sistema de creencias respecto al cine y a lo que los alumnos podrían esperar de éste es lo que, la mayor parte de las veces, permea nuestras acciones concretas para llevar el cine al aula.

Nuestros alumnos, a su vez, son también portadores de su propia experiencia y cultura en el campo de la apreciación cinematográfica. No es difícil entender que la mayor parte de las veces ellos están acostumbrados solamente a algunos géneros cinematográficos y a algunos temas. El cine llamado "comercial" es, muchas veces, el único referente que ellos tienen; aun cuando saben que existe *otro cine*, no están acostumbrados a verlo y ni a apreciarlo.

La experiencia que da vida al presente documento comenzó cuando el firmante llevó al aula *L'altro figlio*, una parte de la película *Kaos* (Paolo y Vittorio Taviani, 1984), basado en las *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello. Esta película está dividida en cinco partes formadas por cuatro historias diferentes y un epílogo: "L'altro figlio" cuenta la historia de una madre que odia al hijo que, físicamente, le recuerda al hombre que lo engendró como producto de una violación; la historia está ambientada en el tiempo que Garibaldi abrió las cárceles y pudieron salir los presos buenos, pero también los malos; se puede ver también la dinámica de un movimiento de emigración de los italianos. En "Mal di luna" se muestra la imposición maternal, el amor, el deseo, la desesperación y la decepción de una joven mujer (Sidora) que tiene que casarse con

un joven campesino (Bata) que en las noches de luna sufre ataques violentos e incontenibles. Sidora se hace acompañar de su joven primo (Saro) a quien pretende convertir en su amante. En la historia se da fe de la vida de los campesinos sicilianos de hace un siglo y se escucha la hermosa canción con el mismo nombre de esta historia. *La giara* presenta a un terrateniente que hace reparar una tinaja por un hábil artesano que se queda atrapado dentro de la tinaja hasta que su propietario la rompe. Presenta aspectos de la explotación campesina en manos de los poderosos; presenta también un momento de belleza con un canto y un baile de campesinos. *Requiem* muestra la lucha desigual entre un grupo de campesinos y el grupo en el poder; ellos desean que se les autorice su propio cementerio en donde sepultar a su viejo patriarca. *Colloquio con la madre* muestra el presunto encuentro del mismo Pirandello con su madre en un reencuentro del escritor con su Sicilia amada y consigo mismo; Pirandello hubiera querido escribir esta historia, pero afirma que no tuvo palabras para hacerlo.

Al segmentar cada una de las partes, se pueden presentar en una sesión de trabajo de una hora. *Kaos* refleja una realidad cultural muy rica que puede ser explotada en el aula desde diferentes perspectivas, y las actividades para enseñar lengua también pueden ser muy variadas y fructuosas. En síntesis una película pareciera ser el material didáctico ideal, pero la primera experiencia fue caótica: Qué historia tan aburrida, dijeron algunos alumnos; ¿Todo el cine italiano es tan lento como éste?, preguntaron otros; Qué escena asquerosa ver esa mosca volar alrededor de la cabeza de la protagonista, concluyó una alumna; No se entiende nada de lo que dicen, objetó un alumno; ¿Y si mejor volvemos a ver *Cinema Paradiso* que es tan tierna?, propuso alguien más. Nada fue como el firmante había previsto.

Al entrevistar a los alumnos implicados se pudo constatar que su experiencia como espectadores del cine se basaba en películas americanas de acción, que apreciaban mucho los efectos especiales y las escenas fantasiosas, que no tenían un conocimiento previo sobre la situación de Italia reflejada en la película vista, que no estaban acostumbrados a "leer imágenes", que ignoraban la existencia de la lengua siciliana y que no reconocían los paisajes como los que la película mostraba. Es claro que no es posible, si se quiere tener una experiencia académico-lingüístico-cultural formativa, presentar una película a los estudiantes esperando que, casi mágicamente, éstos sean capaces de apreciarla y explotarla. Es necesario, entonces, didactizarla y presentarla como una Unidad didáctica, pero es necesario preparar y calcular el material didáctico auténtico para su explotación en el aula. Dice Cristina Maddoli:

> Il cinema, pur nella sua simulazione, è una finestra aperta sulla realtà culturale di ieri e di oggi, e sull'autenticità comunicativa degli italiani [...]. Il cinema, come campo espressivo pansensoriale (cioè dotato di molteplicità di linguaggi: iconico, vocale, musicale, mimico, gestuale, ecc.) espone il pub-

> blico a una massiccia dose di contenuti socio-culturali e comunicativi […]. Per costruire e sviluppare poi, autonomamente, un altro discorso: un'ipotesi didattica.[6]

Una propuesta para didactizar una película

Una "hipótesis didáctica" es la manera como el docente propondrá a sus alumnos el trabajo a partir de una película. No existe *la hipótesis*, sino una gran cantidad de ellas. Ésta es sólo *una* hipótesis. La propuesta que se desarrolla a continuación está basada en algunos trabajos previos del firmante[7] y se divide en tres etapas, de las cuales la segunda está dividida en cinco fases, y la tercera en dos.

I. Preparación: Primero habría que reconocer las necesidades de los estudiantes que queremos satisfacer con nuestra propuesta y los objetivos que queremos satisfacer: *declarativos* (los datos que queremos que conozcan), *procesuales* (las habilidades que queremos que desarrollen) y *actitudinales* (las actitudes que pretendemos que asuman). De la misma manera habría que conocer lo más detalladamente posible la película que les queremos compartir (tal vez habría que partir de una película que, por su propia naturaleza, sea más cercana lingüística y culturalmente a nuestros alumnos; después se podrán presentar películas más complejas por su tema y/o sus contenidos): sus características textuales, su trama, sus contenidos lingüísticos y culturales, su carga social, sus elementos cinematográficos (director, fecha de realización, actores, musicalización, ambientación, etc.). Calcular los tiempos que vamos a necesitar, las fases de nuestra Unidad didáctica (hipótesis didáctica) y la instrumentalización de cada fase. Es importante diseñar algunos ejercicios (falso/verdadero, establecer orden cronológico y/o lógico, respuesta breve, etc.) que posteriormente se pedirá a los alumnos que resuelvan e igualmente es importante para comprobar la comprensión del material presentado, así como prever las actividades de producción oral y/o escrita que les solicitaremos una vez que la película sea vista.

II. Realización: es el paso gradual y lineal por las siguientes fases:

1. Actividades de preparación: activar (o construir) los conocimientos previos de los estudiantes a través del diálogo y haciendo una serie de preguntas como las siguientes (el orden de éstas podrá variar dependiendo de la dinámica

[6] Cristina Maddoli, *L'italiano al cinema*. Perugia, Guerra, 2004, p. 17.

[7] Jaime Magos Guerrero, "Un esquema general para la acción didáctica", en *Memorias del XII Encuentro Nacional de Maestros de Lenguas*. México, CELE-UNAM, 2008, p. 207 y ss.

del diálogo que se establezca): ¿Qué tipo de películas te gustan? ¿Por qué te gusta ese tipo de películas? ¿Qué elementos de una película te llaman más la atención? ¿Cómo es una película que no te gusta? ¿Es importante el cine cuando aprendemos una lengua y una cultura, por qué? ¿Cuál es la función social del cine? ¿Cuáles son las características que hacen que una película sea importante? ¿Es importante el cine cuando aprendemos una lengua y una cultura, por qué? ¿Qué diferencias existen entre una película americana, una mexicana y una europea? ¿Cuáles películas, directores, actores, bandas sonoras europeas conoces? ¿Cuáles son los elementos textuales de una película (inicio, desarrollo, final)? ¿Éstos se presentan siempre en ese orden? ¿Qué películas italianas conoces? y otras más. El objetivo de estas preguntas es hacer pensar a los alumnos en lo que ya conocen y en lo que no conocen del cine, en cuáles podrían ser sus expectativas respecto a una película, en lo que les podría facilitar o dificultar el proceso de ver una película italiana, etc. Este diálogo, por supuesto, es susceptible de ser realizado grupalmente y de manera previa a la visión de la película seleccionada.

2. Actividades de introducción al tema: continuando un diálogo y/o explotando una imagen, pero ahora específicamente respecto a la película seleccionada; el objetivo es ubicar a nuestro alumno en el tema y escenario de la película y hacerlo construir hipótesis sobre su contenido. En todo momento es importante guiar el diálogo y el trabajo hacia la predicción de la película que se verá.

Continuando el diálogo: con preguntas como ¿Te gustan las películas con contenido histórico; cuáles has visto? ¿Has visto películas que se basen en un texto literario, cuáles? ¿Te gusta ese tipo de películas? ¿Conoces a Luigi Pirandello? ¿Qué te sugiere el título *Kaos*? ¿Y el título “El otro hijo”? ¿Quién puede ser “otro hijo”?, etc.

Explotando imágenes: es decir haciéndoles ver algunas fotografías de los personajes, objetos y/o paisajes contenidos en la película y haciendo preguntas del tipo: ¿Conoces a este actor/actriz? ¿Qué personaje crees que esté representando? ¿Qué te sugiere su actitud, vestuario, gesto facial? ¿Dónde te imaginas que esté ambientada esta película? ¿Qué te sugiere este objeto? etc.

3. Actividades de recepción: es el momento de ver de manera lineal la película elegida. Comenzar una experiencia en el aula de italiano viendo las historias contenidas en *Kaos* es una buena manera de introducir a los alumnos al mundo del cine italiano. Cada historia, tal vez prescindiendo del epílogo “Colloquio con la madre”, podría ser una oportunidad para ir aprendiendo un método de

trabajo, una forma de ver y aprovechar el cine en el intento de aprender una lengua y su cultura. Desde el punto de vista didáctico repetir el mismo proceso de trabajo constituye una secuenciación de actividades en espiral[8] y esto permite a los alumnos aplicar el mismo método de trabajo con temas distintos. El orden de presentación de las historias podría ser el mismo ya mencionado antes, pero es imprescindible que los alumnos las vean de manera activa y esto significa proponer y/o sugerir tomar notas, realizar un diagrama de flujo, escribir preguntas acerca de temas lingüísticos o culturales, etc. En síntesis, estas actividades constituyen retos cognitivos, lingüísticos y culturales que no pueden ser ni evitados ni desperdiciados.

4. Actividades de reflexión: se realizan una vez que la película ha terminado. Pueden ser en la misma sesión de trabajo si el tiempo lo permite o bien dejar alguna tarea para realizar en casa o retomando el tema en la sesión de trabajo siguiente. El trabajo será responder a la serie de ejercicios que el docente ha previamente previsto como ya fue mencionado arriba. El trabajo podrá ser grupal, en equipos, en parejas, etc., de tal manera que se dé oportunidad de participar a todos los alumnos. Promover el comentario, el análisis y la discusión en el grupo a partir de la película vista requiere del maestro una actitud de apertura, de sensibilidad, de tolerancia, de paciencia y de respeto para escuchar tal vez comentarios contrarios, ajenos o contradictorios a su propia apreciación de la misma película o a su concepción del cine o a su cosmovisión; lo importante es hacer aprender, pensar y vivir a los alumnos. Realizar las actividades de reflexión constituyen el punto nodal de nuestro trabajo.

5. Actividades de producción: es el momento de hacer que el estudiante externe sus conclusiones por escrito o en actividades orales más formales que la discusión grupal. Si es una producción oral podría ser una exposición de una parte del tema o un sub-tema de la película, una entrevista, un debate, etc.; si es producción escrita podría ser una síntesis de la película, un resumen, una ficha técnica, un comentario escrito, un diagrama de flujo, una carta, etc. Tal vez la actividad de producción pueda constituir un periódico mural, un *collage*, una lectura en voz alta en un evento público, etc. Esta fase de nuestra hipótesis didáctica (Unidad didáctica) pretende permitirle al estudiante sintetizar y concretar su conocimiento y permitirle también darse cuenta de lo que ha aprendido, o bien cometer errores y seguir trabajando.

[8] J. Magos Guerrero, "*Lesson plan vs*. Secuenciación de actividades", en *Coincidencias, Revista de la División de Ciencias Políticas y Humanidades*. Universidad de Quintana Roo, núm. 9, enero-junio, 2014, pp. 27-39.

III. Evaluación: aunque en realidad las dos fases que se mencionan a continuación son propias de la Unidad didáctica en sí, en esta organización propuesta forman parte de una fase posterior.

1. Actividades de repaso y refuerzo: se podrá regresar ahora a reflexionar sobre los errores y equivocaciones que el estudiante haya cometido en la fase de Producción, a fin de corregir o precisar aspectos lingüísticos, gramaticales, comunicativos, culturales, etc.

2. Actividades de evaluación: eventualmente, con el fin de asentar alguna calificación oficial, se podría solicitar a los alumnos que realicen alguna actividad de producción oral o escrita partiendo de toda la experiencia vivida. También se podría realizar un examen objetivo de aspectos lingüísticos o culturales referidos a la geografía, a la historia o a la literatura a partir de la película vista y trabajada. Una manera muy constructiva y formativa de finalizar esta Unidad didáctica es realizar una reflexión de tipo metacognitivo a través de preguntas del tipo: ¿Qué aprendiste? ¿Qué aprendiste tú, y tus compañeros no? ¿Qué aprendieron ellos y tú no? ¿Por qué tú sí aprendiste lo que aprendiste? ¿Por qué ellos no aprendieron lo que tú sí aprendiste? etc., de tal manera que puedan hacer consciente tanto su estilo de aprendizaje cuanto los elementos que intervienen en su proceso de aprendizaje a partir de la visión de una película.

Finalmente se hace hincapié en que trabajar con una película como *Kaos* ofrece la gran ventaja de contar con historias completas, con textos terminados que son susceptibles de ser presentados a los alumnos en una sola sesión de trabajo; proponer películas con una mayor duración será, sin duda, poner en juego aspectos organizativos de mayor relevancia, pero no imposibles. Seguramente en todas las lenguas existirá una película como la ya multimencionada o bien películas o cortometrajes de una duración adecuada al tiempo que se cuenta para cada clase.

Conclusiones

Trabajar una película en el aula con el objetivo de enriquecer a nuestros alumnos desde los aspectos lingüísticos, comunicativos y culturales, requiere una formación que probablemente rebase el conocimiento adquirido en el aula donde el profesor se formó como educador. Cualquier maestro de lenguas debería ser capaz de analizar, apreciar, criticar, etc., una película como un *texto*, pero tal vez se requiera alguna otra actividad formativa que tenga que ver con la crítica cinematográfica para enriquecer sus posibilidades de realizar su trabajo educativo y formativo.

Es necesario tener mucha paciencia para realizar un proceso como el que fue descrito arriba. Desde conocer detalladamente la película desde sus aspectos formales (comenzando con la historia que contiene y llegar a sus características técnicas) hasta definir la Unidad didáctica que será propuesta a los alumnos. Por otra parte, no es fácil transformar las costumbres de apreciación del cine de nuestros alumnos: hacer de ellos una audiencia crítica de las películas propuestas significa hacerles olvidar que son consumidores de las películas comerciales que el sistema social impone como mercancía. Formar audiencias significa enfrentar los problemas y las situaciones que un ente pensante construye, más allá de lo que un público pasivo y acrítico pueda aportar.

La producción cinematográfica italiana —y seguramente en todas las lenguas— ofrece uno y mil asideros de donde un maestro de lengua y cultura pueda sostenerse en su trabajo como educador. El formar a los ciudadanos del mundo del siglo XXI significa pretender seres pensantes y comprometidos con su historia y su espacio: el cine puede ser un material útil, interesante y muy divertido para lograrlo.

Índice

Culturas en contacto

Artes

De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
se terminó de editar en octubre de 2020 en los talleres de
Taller de Diseño e Impresión, S. A., de C. V.
Avenida Dos No 274, San Pedro de los Pinos, Ciudad de México.
Se utilizaron en la composición tipos Times 12 pts.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Sabina Longhitano y
Fernando Ibarra

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México







ISBN (edición digital):ISBN 978-607-30-3564-4